Cine y vanguardia en la Unión Soviética

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36
Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 423 24 11
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33-4185
México 12 D. F. Yácatas 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Diagonal 45, No. 16B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27
São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256-1711 y 258-4902

Cine y vanguardia en la Unión Soviética

Giusi Rapisarda (Ed.)

La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)

Colección Comunicación Visual

GG

Título original
Cinema e avanguardia in Unione Sovietica
La FEKS: Kozincev e Trauberg

Versión castellana de Dolores y Giovanni Cantieri
Revisión general por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité Asesor de la Colección
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

© Officina Edizioni, Roma, 1975
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0694-4
Depósito legal: B. 48220 - 1977
Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11 - Barcelona-30

Indice

Prólogo a la edición castellana, por *Alfons Garcia I Seguí* 7
Notas 19
Introducción, por *Giusi Rapisarda* 21

Primera parte: Documentos 29

Grigory Mijailovitch Kozintsev / Georgy Krizicky / Leonid Zacharovitch Trauberg / Serguei Josifovitch Yutkevitch: *Manifiesto del Excentricismo,* 1922 31
- Grigory Mijailovitch Kozintsev: ¡AB! El desfile de lo excéntrico 32
- Georgy Krizicky: El teatro del azar 36
- Leonid Zacharovitch Trauberg: El cine como desmixtificación . 39
- Serguei Josifovitch Yutkevitch: Excentricismo - Pintura - Propaganda 42

Documentos gráficos 49

Yury Tynianov: *El abrigo* (argumento para el film, según Gogol, 1926) 67

Evgueni Mijailov / Andrei Nikolaievitch Moskvin: *La función del operador cinematográfico en la creación del film,* 1927 69
1. La *troupe* 69
2. El guión de trabajo del director y el plan de rodaje del operador 71
3. El director y el operador 73
4. Los medios técnico-artísticos del operador 75
5. La escenografía 77

Acerca de Andrei Nikolaievitch Moskvin, por *P. M.* 82

Viktor Shklovsky: *Nacimiento y vida de la FEKS,* 1928 84
Nota 87

Vladimir Nedobrovo: *FEKS: Kozintsev y Trauberg,* 1928 88
1. El excentricismo de la FEKS 88
2. La FEKS en el teatro 91
3. *Las aventuras de Octobrina* 95
4. *La ruta del diablo* 97
5. *El abrigo* 101
6. *El hermano menor* 112
7. *La Unión para la Gran Causa (S.V.D.)* 113

8. El romanticismo de la FEKS 116
9. El actor de la FEKS 125
Acerca de Vladimir Nedobrovo, por *G. R.* 132
Notas 133

Yury Tynianov: *La FEKS*, 1929 138
Notas 141

La Nueva Babilonia (Texto anónimo de 1929) 142
Primera parte — La venta general 143
Segunda parte — El desbarajuste 144
Tercera parte — El cerco de París 145
Cuarta parte — 18 de marzo de 1871 146
Quinta parte — Versalles contra París 147
Sexta parte — Las barricadas 147
Séptima parte — En la picota 148
Octava parte — La muerte 149

Dimitry Shostakovitch: *La música de «La Nueva Babilonia»*, 1929 . . 150

Viktor Shklovsky: *El lenguaje cinematográfico de «La Nueva Babilonia»*, 1930 154

Serguei Apollinarievitch Gerasimov: *Un testimonio acerca de la FEKS*, 1935 157
Educación cinematográfica 157
Acerca de Serguei Apollinarievitch Gerasimov, por *G. R.* . . . 159

Materiales fotográficos 161

Segunda parte: Ensayos 209

Giusi Rapisarda: *La FEKS y la tradición de la vanguardia* 211
Notas 226

Pietro Montani: *La forma del film y la función del lenguaje interno* . 231
1. Formas y formatividad 232
2. Un cuento cinematográfico a la manera de Gogol 234
3. Cómo está hecho *El abrigo* de Gogol 236
4. Del *skaz* al lenguaje interno 239
5. Reflejar, formar, deformar 241
6. Forma y materia 242
7. Akaky Akakievitch y el cine de la FEKS 244
Notas 245

Bernard Eisenschitz: *Notas sobre «La Nueva Babilonia»: la cantidad se transforma en calidad* 248
Notas 264

George Kraiski: *De Gogol a Gogol* 266
Notas 276

Filmografías a cargo de Eric Schmulevitch 279

Films de la FEKS 279
Films de Kozintsev solo 282
Films de Trauberg solo 282
Films híbridos del Excentricismo 283

Prólogo a la edición castellana

por **Alfons Garcia i Seguí**

La mayor parte de los textos que se ofrecen al lector acerca del cine soviético, raramente presentan una información objetiva y profunda de lo que fue esta apasionante y apasionada aventura.

Casi siempre la perspectiva es tendenciosa y superficial, ya sea ésta apologética, detractora o pretendidamente objetiva. En este último caso ésta es deformada al ser mostrada a través del prisma del cine burgués, o sea, partiendo del supuesto de que la producción industrial, las convenciones narrativas que ha adoptado, su escala de valores sociales, morales, éticos, estéticos y su condición de espectáculo constituyen la esencia misma del llamado «arte cinematográfico» o «Séptimo Arte», y que la transgresión de estas reglas anula, automáticamente, su validez.

Esto supone aplicar dos pesos y medidas distintos según se trate de analizar una película burguesa o socialista.

En el primer caso no se tiene en cuenta los condicionamientos que la industria privada impone al realizador, y se acepta sin reserva mental y sin formular ninguna objeción crítica, que éste goza de una total libertad de creación y expresión. En el segundo, previamente se citan las imposiciones de carácter político e ideológico que deben aceptar los directores, viéndose privados así del derecho inalienable a todo artista: la libertad de expresión.

Obviamente, este planteamiento es tendencioso; la pretendida libertad que ofrece la industria capitalista es una libertad condicional, ya que no le es posible transgredir ninguno de los postulados —técnicos, artísticos, narrativos, sociales, culturales, etc.— que han sido impuestos, teóricamente, por la demanda del mercado consumidor, según el famoso slogan de Adolph Zukor en el que se afirma que «el público nunca se equivoca»; cuando en realidad son las compañías monopolistas las que imponen al espectador unos tipos determinados de espectáculos, los llamados géneros cinematográficos

que actúan como eficientes vehículos de propaganda de la ideología de las clases dominantes: apología del individualismo; presentar la competitividad como la forma más idónea para conseguir la realización personal; aumento de las necesidades e incitación al consumo como camino para conseguir el triunfo y el éxito; respeto a las reglas del juego impuestas por la burguesía capitalista para convertirse en un miembro respetado y respetable de la comunidad.

El cine capitalista fue siempre una eficaz arma para imponer al público las concepciones sociopolíticas reaccionarias, y asumió la defensa de la clase que detentaba el poder político y económico; a través del western se fomentó y justificó el racismo; la hipocresía puritana se expresó con las superproducciones bíblico-eróticas; el nacionalismo y la defensa del orden y de los cuerpos represivos fueron ensalzados con el thriller; la guerra fría y las guerras de agresión fueron defendidas por el cine bélico; la revista musical y la comedia contribuyeron a fomentar la alienación y la evasión durante la depresión económica; durante el período del New Deal fueron ensalzadas las buenas intenciones de la alta burguesía con la comedia sentimental y humana; etc.

La industria cinematográfica, sobre todo la estadounidense, ha sido orientada hacia el fructífero negocio de la industria del espectáculo y hacia el apoyo del poder constituido, no a la creación de obras artísticas ni a la promoción cultural del pueblo. Los directores que no quisieron someterse a las reglas dictadas por los industriales fueron obligados a renunciar a su carrera: E. O. von Stroheim, Orson Welles, S. M. Eisenstein; otros, perseguidos por sus ideas políticas, tuvieron que exiliarse para trabajar: Joseph Losey, Jules Dassin, Charles S. Chaplin, etc.

El análisis detallado de la trascendencia que para el desarrollo del arte cinematográfico tuvo la gran aventura, ideológica y artística, de un grupo de hombres que sentaron las bases para la creación de un arte socialista, no es posible resumirla en un prólogo. El presente comentario se limita a presentar, brevemente, dos aspectos de la misma: Creación de las bases para el desarrollo de un cine socialista, que abarca el período comprendido entre 1919 hasta el principio de los años treinta, y Realismo socialista —Conflicto entre desarrollo socialista y desarrollo industrial—, que abarca desde el final de los años veinte hasta 1956, año en que tuvo lugar el XX Congreso del Partido Comunista de la URSS.

Nacimiento del cine soviético
(Creación de las bases para el desarrollo de un cine socialista)

El nacimiento del cine soviético fue un movimiento de ruptura total en el frente cultural y en el industrial con relación al

cine ruso. Éste se había opuesto tenazmente al Decreto de nacionalización, hasta que en enero de 1918 anunció el boicot contra las empresas requisadas.[1]

El cine ruso, fiel aliado de la contrarrevolución, compartió su suerte. Primero intentó prolongar su existencia emigrando subrepticiamente hacia el Sur, con el pretexto de aprovechar la luz natural y el rodaje de exteriores, buscando el amparo de las tropas blancas y los ejércitos extranjeros intervencionistas; finalmente siguió el camino sin retorno de la emigración. Establecido en el extranjero, acabó desvaneciéndose lentamente.[2]

Sólo había transcurrido un mes desde el triunfo revolucionario cuando el nuevo gobierno soviético convocó una cita con escritores y artistas. Únicamente cinco hicieron acto de presencia; ninguno era cineasta.[3] La ruina del viejo cine, después de la Revolución, era total, según el testimonio de Lev Kulechov, después de efectuar una visita de inspección a diversos estudios: (Estos) «caían en pedazos, o casi; la maquinaria no evacuada al extranjero por los propietarios estaba destruida. Recuerdo una inspección en una de estas *fábricas de films* para comprobar si era posible su puesta en marcha: a cielo abierto un caótico montón de cascotes emergía de entre la nieve, y encima de una mesa escritorio aparecía una máquina de escribir herrumbrosa, en la cual aún había una hoja de papel de carta con el membrete de los antiguos propietarios».[4]

Al panorama de devastación que presentaban las instalaciones había que añadir la dificultad suplementaria que suponía la inexistencia de fábricas nacionales de maquinaria y utillaje cinematográficos y de película —negativa y positiva.[5]

Con raras excepciones puede afirmarse que el cine soviético fue creado por hombres ajenos a la industria o a la *Intelligentzia*.[6] Una sucinta nómina de los principales teóricos y realizadores confirma esta aseveración:

Dziga Vertov (Denis Arkadievitch Kaufman). Bialystock (Polonia), 1896. Cursó estudios en Petrogrado: primero en el Conservatorio de Música y posteriormente en la Facultad de Medicina.

Grigory Mijailovitch Kozintsev (Kiev, 1905). Estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Petrogrado.

Leonid Zacharovitch Trauberg (Odesa, 1902). Aspirante a actor de teatro; aprendiz de escritor teatral, poeta y creador de un estudio teatral en Odesa.

Serguei Josifovitch Yutkevitch (Petrogrado, 1904). Estudiante de pintura en Kiev y Moscú. Alumno del Taller de Enseñanza Superior de Dirección Teatral de Meyerhold.

Lev Vladimirovitch Kulechov (Tambov, 1899). Decorador cinematográfico. Se incorporó al Ejército Rojo como realizador de crónicas cinematográficas durante la guerra civil (1918-1920).

Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin (Penza, 1893). Estudió

Filosofía y Matemáticas en Moscú. Combatiente del Ejército Rojo. Alumno de la escuela de montaje de Kulechov.

Aleksandr Petrovitch Dovchenko (Sosnitzy, 1894). Maestro de escuela y caricaturista de un periódico político en Ucrania.

Fridritch Markovitch Ermler (Relytsa, 1898). Soldado del Ejército Rojo. Alumno del Instituto de Arte Escénico de Leningrado (Petrogrado).

Mark Semionovitch Donskoy (Odesa, 1901). Soldado del Ejército Rojo. Aspirante a boxeador profesional.

Serguei Mijailovitch Eisenstein (Riga, 1898). Estudiante de Ingeniería y Arquitectura. Soldado del Ejército Rojo. A la vuelta del frente ingresó en el Teatro Proletkult como escenógrafo, adaptador y ayudante de dirección.

Grigory Vasilievitch Aleksandrov (Ekaterinburg, 1903). Decorador y electricista teatral en la citada ciudad. Durante la guerra civil ingresó en una compañía teatral que actuaba en el frente oriental. Posteriormente ingresó en el Teatro Proletkult.

Viktor Turin (Leningrado, 1895). Antes de la guerra fue enviado por su familia a Estados Unidos con el fin de cursar estudios en el Institute of Technology de Massachusetts. Más tarde trabajó en los estudios cinematográficos de la Vitagraph. Después de la Revolución de Octubre regresó a la URSS y se incorporó al cine soviético.

Estos hombres no se formaron profesionalmente en ninguna escuela artística o industrial; en su mayoría fueron auténticos autodidactas; la guerra civil actuó en ellos como un revulsivo, obligándoles a plantearse la función que el cine debería desempeñar en la nueva sociedad; su aprendizaje tuvo lugar en diversos y muy heterogéneos escenarios: los frentes de batalla, donde se vieron obligados a adoptar nuevas técnicas de rodaje para realizar la toma de vistas y, frecuentemente, cuando agotaban la exigua cantidad de película de que disponían, seguían su crónica cambiando la máquina tomavistas por la pluma estilográfica.

Los *agitka*,[7] que «para varios profesionales del cine (como Parestiani) representó una escuela elemental de política, para los otros, para aquellos cineastas investidos de su primera responsabilidad creativa en la época de la Revolución, el *agitka* en cambio fue una escuela técnica elemental».[8]

Los trenes rojos de propaganda, que a lo largo de su trayecto a través del país repartía folletos, libros, organizaba exposiciones de pintura, impartía elementales nociones de educación sanitaria y desarrollaba una intensa actividad cinematográfica.[9]

Pese a la opinión muy extendida de que el cine soviético fue creado por los dirigentes del Partido para difundir consignas y propaganda política, la realidad es muy distinta. Fue una empresa apasionada y apasionante de un grupo de marxistas, neófitos muchos

de ellos, procedentes de la burguesía, que se impusieron como meta la consecución de un cine socialista. Así lo demuestra la diversidad de teorías que desarrollaron las diferentes escuelas que crearon y la diversidad de fuentes culturales en que se inspiraron, en ocasiones diametralmente opuestas entre sí. La vía socialista fue libremente asumida por todos ellos y fomentaron su desarrollo con todos los medios de que disponían, o supliendo su carencia absoluta con el trabajo y el entusiasmo.[10]

La FEKS proponía un cine cuyo bagaje cultural y artístico provenía del futurismo, la novela policíaca, la comedia cómica estadounidense y el desarrollo tecnológico (véanse los textos que se publican en el presente volumen).

Los «Kino-Glaz» y «Kino-Pravda»,[11] movimientos creados por Vertov, exigían la ruptura total con el cine espectáculo industrial, y denunciaban como nefasta la dirección cinematográfica y la narrativa de origen teatral y literario, como características propias del «cine drama burgués», «tóxico y alienante para los públicos». Según Vertov, era necesario abordar una nueva temática y expresarla mediante una técnica narrativa que revelase las infinitas posibilidades del objetivo cinematográfico: «Yo, "Cine-Ojo", creo un hombre mucho más perfecto que Adán; yo creo millares de hombres diferentes según distintos dibujos y esquemas previos [...]».

«La extraordinaria agilidad del montaje permite la introducción en el cine de no importa qué motivos, económicos u otros. Todo cabe en el nuevo concepto de la crónica cinematográfica. En consecuencia, a partir de ahora ya no hay necesidad en el cine de dramas sicológicos o policíacos; a partir de ahora ya no hay necesidad de direcciones teatrales filmadas sobre película. Dos cosas penetran en el caos de la vida: *1*) el "Cine-Ojo", que contesta la representación visual del mundo dado por el ojo humano y que propone su propio "yo veo", y *2*) los *kinoki*,[12] montadores que organizan las minutas de la estructura de la vida vista por vez primera de esta manera».

«Crear un cine comunista comprensible a los millones de espectadores, mas no al precio de renunciar al lenguaje cinematográfico [...].»

«Ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución proletaria mundial.»[13] El Estado facilitó los medios materiales, muy escasos a causa de la postración económica en que se hallaba sumido el país, pero aparte de algunas declaraciones de principios, no formuló ninguna teoría concreta que expresase una concepción oficial sobre su contenido, forma narrativa, estética, etc., del cine marxista en un país socialista.

Al final de la década de los años veinte la cinematografía en la URSS llevaba a cabo una continua e incansable labor de experimentación y perfeccionamiento, tanto en el campo teórico como en el práctico, a través de sus diversas escuelas, contando en su haber con una considerable cantidad de obras que causaron un profundo

impacto en los países capitalistas: el cine soviético era ya una realidad, como lo atestiguaban, entre otras, las películas de Eisenstein: *La huelga (Stachka)*, 1924; *El Acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin)*, 1925; *Octubre (Oktjabr)*, 1927; Dovchenko: *El arsenal (Arsenal)*, 1929; *La tierra (Zemlia)*, 1930; Pudovkin: *La madre (Mat)*, 1926; *El fin de San Petersburgo (Koniets Sankt Peterburga)*, 1927; *Tempestad sobre Asia (Potomok Ghinguis Khana)*, 1928; Kozintsev y Trauberg (la FEKS): *La ruta del diablo* o *El marinero del «Aurora» (Chortovo koleso* o *Moryak s «Avrory»)*, 1926; *El abrigo (Shinel)*, 1926; *La Nueva Babilonia (Noviy Vavilon)*, 1929; Vertov: *¡Adelante, Soviet! (Shiagai, Soviet!)*, 1926; *La sexta parte del mundo (Shiestaia shiast mira)*, 1926; *El undécimo año (Odinnadtsaty)*, 1928; *El hombre de la cámara tomavistas (Chelovek s kinoapparatom)*, 1929; Kulechov: *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques (Neobyshiainie prikliuchenia Mistera Westa v stranye bolschevikov)*, 1924; *Dura Lex (Po Zakonu), 1926.*

Las bases de un cine socialista parecían firmemente asentadas; habían sido transgredidas las reglas del espectáculo impuestas por la industria capitalista. Se hacía un cine para millones de espectadores, sin mermar los valores del lenguaje cinematográfico; no se perseguía la alienación del público; el cinè soviético buscaba su participación con obras que incitaban a la reflexión, exigían la participación y fomentaban la crítica; el cine llevaba el mensaje de la Revolución de Octubre a todos los públicos y los realizadores eran conscientes de la trascendencia de su labor; como diría Mark Donskoy, «nosotros, artistas del pueblo soviético, somos responsables ante nuestro pueblo».

Realismo socialista
(Conflicto entre desarrollo socialista y desarrollo industrial)

Las tensiones originadas entre los dirigentes políticos soviéticos tras la muerte de Lenin, motivadas por concepciones distintas sobre las vías más idóneas para fomentar el desarrollo político y económico, culminaron en 1927 con la «prueba de fuerza» llevada a cabo por Trotsky y su grupo «antipartido» (Leningrado-octubre y Moscú-17 de noviembre de 1927). Los vencedores de la confrontación, Stalin y su equipo, aceleraron el proceso de industrialización del país, dando prioridad a la industria pesada; esta decisión y la adopción de las leyes de colectivización agraria, provocaron la oposición de los campesinos en amplias zonas de la URSS.

Ante la gravedad de estos acontecimientos se planteó la necesidad de que el cine cooperase activamente en la tarea de difundir y defender el programa gubernamental. Hasta entonces se había situado por encima de la *melée*, centrando la atención del pueblo

en el desarrollo del socialismo y la necesidad de proseguir la lucha contra las viejas clases del Estado zarista: la Iglesia, la burguesía, el ejército, etc. Según los dirigentes del Partido, la cinematografía debía ser incluida en los programas económicos previstos en los planes quinquenales.

En 1928 se celebró la Primera Conferencia Pansoviética del Partido Comunista; durante su desarrollo se abrió un debate sobre el cine soviético: *Octubre,* de Eisenstein, fue calificada de «notable fracaso del cine experimental, y —entre las conclusiones aprobadas— destacaba la necesidad de que el cine fuese incorporado a los planes quinquenales, así como el establecimiento de una supervisión del contenido y temática de las películas. Esta función fue confiada a personas ajenas al ámbito cinematográfico (si la acción se desarrollaba en una explotación minera o en una fábrica textil, el argumento y el desarrollo sicológico de los personajes se confiaba a la aprobación de una comisión de mineros o de obreros textiles, respectivamente), lo cual equivalía, en la práctica, a la instauración de una censura política del Partido dada la vinculación que con él tenían los componentes de las comisiones.

El Congreso dictaminó que el cine soviético era excesivamente formalista y que «las películas deben ser hechas de manera que puedan ser apreciadas por millones de personas».

Pero la transformación del cine soviético no se haría patente hasta mediada la década de los años treinta; para consolidar la nueva etapa que propugnaban los dirigentes, era necesaria la aparición de una película que cumpliese todos los requisitos necesarios para ser elegida como modelo a seguir. En 1934 los «hermanos» Vasiliev (Georgy Nikolaievitch y Serguei Dimitrievitch) crearon este modelo con *Chapaiev.*

Chapaiev más que una película fue un fenómeno político y su influencia sería decisiva en la cinematografía soviética. La fuerza del símbolo fue tan grande, que llegaría a anular la personalidad de sus realizadores; G. N. Vasiliev, refiriéndose a la película, confesó a un periodista: «Amamantemos a un elefante y estaremos obligados a alimentarlo durante el resto de nuestras vidas».

Del 8 al 15 de enero de 1935 tuvo lugar el desarrollo de la Conferencia de los Trabajadores de la Cinematografía Soviética; en la misma se reabrió el debate iniciado en 1927 sobre las tendencias del cine soviético que Chakalovsky había definido como «cine poético» y «cine prosaico».

En esta ocasión el debate concluyó, con el apoyo mayoritario de los participantes, en favor del «cine narrativo» y en contra del «cine de montaje». *Chapaiev* y *Lo viejo y lo nuevo (Staroie i novoie),* de Eisenstein (1929), fueron consideradas como prototipos de las aludidas tendencias. La integración de la cinematografía soviética en los planes quinquenales, con el consiguiente cambio de orientación que ello suponía, no resultó una empresa fácil y, bajo el punto

de vista estrictamente industrial, se reveló como un fracaso. De las 120 películas previstas para el año 1935, sólo se realizaron 43; de las 165 y 62 programadas respectivamente para 1936 y 1937, se concluyeron 45 y 25.

Stalin intervino personalmente en la empresa de transformación del cine soviético, llegando a supervisar personalmente la película de Mijail Ilitch Romm, *Lenin en Octubre* (1937); ello coincidía con las grandes purgas a que se vieron sometidos el Partido y el ejército. El equipo dirigente de la cinematografía fue licenciado y en enero de 1938 Semion Dukelsky era nombrado presidente del nuevo Comité para la Cinematografía.

Esta reorganización pretendía establecer un control más rígido sobre la temática argumental, como se desprende de las siguientes disposiciones tomadas por Dukelsky: «El Comité destierra la práctica de rodar películas sin su aprobación preventiva en lo que a guión y presupuesto se refiere. Un sector especial del Comité abastecerá de guiones a todas las películas [...]».

«La productora tiene prohibido aportar cualquier modificación al guión aceptado sin el previo beneplácito del Comité.»

A partir de la segunda mitad de los años treinta se inicia la etapa denominada, abusivamente, del Realismo socialista, y que a partir del XX Congreso del Partido Comunista celebrado en febrero de 1956 se le daría el nombre, más apropiado, de «culto a la personalidad».

Con excesivo simplismo el cine del «culto a la personalidad» ha sido considerado como el modelo de cine marxista de obligado desarrollo en los países socialistas. Temática y estéticamente se reduce a una fórmula única: realismo formal y sicología maniquea del protagonista (el «héroe positivo»). Como ejemplo se citan algunas de las películas realizadas en los años cuarenta, llegando a la conclusión de que el cine socialista niega el principio de la libertad de creación, confundiendo más o menos intencionadamente el cine estalinista con el Realismo socialista. En la gestación del cine estalinista del «culto a la personalidad», influyeron una serie de hechos políticos y acontecimientos internacionales que no es lícito pretender ignorar, toda vez que influyeron decisivamente en la adopción de una serie de medidas en todos los campos de la vida soviética —incluido el artístico—, que suponían una evidente contradicción con el desarrollo socialista en beneficio del desarrollo industrial, aplicándose algunos métodos de producción semejantes a los utilizados en los países capitalistas en el transcurso de la etapa histórica conocida como la Revolución industrial.

Lenin, en 1921, para combatir la carestía y fomentar la actividad económica que se hallaba paralizada como consecuencia de la contienda europea, la guerra civil y la subsiguiente intervención extranjera, se desvió momentáneamente de la teoría económica socialista al promulgar la NEP (Nueva Política Económica); con su

promulgación se reanudó tímidamente la actividad cinematográfica y apareció en el mercado una considerable cantidad de película —positiva y negativa.

En el período comprendido entre los años veinte y treinta, la amenaza exterior contra la URSS no había cesado de crecer: bloqueo económico y político; consolidación del fascismo en Italia y el nazismo en Alemania; desarrollo del imperialismo de estos países y del Japón con una serie de guerras de agresión: Etiopía, España, China, Manchuria. Esta situación exterior de indudable gravedad para la supervivencia del único país socialista, sólo podía contrarrestarse si la URSS lograba convertirse rápidamente en una gran potencia mundial. Esta empresa se llevó a cabo a costa de grandes sacrificios por parte de la población. El más grave fue el abandono del desarrollo del socialismo y la instauración de un poder personal ilimitado.

Como estímulo y compensación a los sacrificios que se pedían al pueblo, se fomentó en alto grado la competitividad en todos los terrenos: granjas, fábricas, talleres, minas, etc., con la vista puesta siempre en los países capitalistas a los que se quería emular, emprendiéndose una serie de proyectos cuya realización constituiría una prueba palpable (para el pueblo) del progreso logrado gracias al fiel cumplimiento de los planes quinquenales, sobrepasándolos en muchos casos. Junto con estas obras de capital importancia para el desarrollo económico: construcción de altos hornos, presas hidráulicas, expansión de la industria pesada, etc., surgieron otras de «prestigio»: el metro y el rascacielos de la Universidad, ambos en Moscú; fomento de la música ligera y creación de un «jazz soviético» (uno de cuyos autores más representativos fue Isaak Donalevsky), y de una eficiente industria del espectáculo cinematográfico cuya producción fuera competitiva con la burguesa.

Había llegado el momento de que se formulase oficialmente una teoría acerca del cine soviético y definir cuál era su función en un país socialista. La teoría propiciada fue el Realismo socialista; la función que se le asignó, ofrecer al pueblo el testimonio de los logros alcanzados por el nuevo hombre soviético, el «héroe positivo», y justificar la necesidad del jefe, el guía del pueblo que le conduciría al socialismo. El estilo narrativo debía ser simple y eficaz para facilitar al máximo la comprensión de la temática argumental.

La teoría oficial del Realismo socialista se basó en la necesidad de pasar a un nuevo estadio de la concepción del proceso revolucionario; hasta entonces se había insistido en una etapa revolucionaria ahistórica: la revuelta individual. En esta segunda etapa se partía del hecho histórico datado: el triunfo de la Revolución de Octubre; llevar a cabo el análisis de las causas de la victoria; mostrar cómo el hombre escogió su camino y creó una organización (el Partido) que colocó a los mejores hombres al frente de las masas revolucionarias. La inspiración se buscó en Lenin: «Es preciso fundar

nuestra agitación y nuestra propaganda sobre el análisis, la explicación de lo que ha hecho posible nuestra victoria, lo que ha hecho que los sacrificios de la guerra civil hayan sido pagados al céntuplo» (Elocución pronunciada en el IX Congreso del Partido Comunista).

Este planteamiento parecía perfectamente plausible y podía interpretarse como un esfuerzo destinado a ampliar y clarificar el camino iniciado por la cinematografía de la URSS con el propósito de crear un arte socialista. Pero en la práctica estos principios generales fueron interpretados en sentido restrictivo y apoyados con la aplicación de medidas coercitivas: prohibiciones, censura, abusivas peticiones de autocrítica a los realizadores que se desviaban de la línea oficial, etc. Los objetivos reales que el Partido perseguía se fueron revelando con precisión: justificar y apoyar las directrices político-económicas destinadas a fomentar el desarrollo industrial y y el consiguiente establecimiento de un poder personal, cada vez más fuerte y autónomo en contradicción de la fórmula inicial que reivindicaba todo el poder para los soviets: obreros, campesinos, soldados y marineros.

Mediados los años treinta la temática de las películas soviéticas se convirtió en más funcional, con la creación de una serie de géneros determinados:

Glorificación del hombre-guía cuya misión consiste en llevar a la victoria unas masas conformistas, dóciles y adictas al Jefe: *Chapaiev; El diputado del Báltico (Deputat Baltiki)*, de Josif Heifitz y Aleksandr Zarky, 1937; *El gran ciudadano (Veliky Grazdanin)*, de Fridritch Markovitch Ermler, 1938; *Lenin en Octubre (Lenin v Oktjabr)*, 1937, y *Lenin en 1918 (Lenin v 1918)*, 1939, ambas de Mijail Ilitch Romm; *Miembro del Gobierno (Chlien Pravitieltsva)*, de Josif Heifitz y Aleksandr Zarki, 1910; *Shors*, de Aleksandr Petrovitch Dovchenko, 1939.

Recuperación de figuras históricas de la Rusia zarista que contribuyeron a modernizar y engrandecer el país, género marcadamente nacionalista, con películas como: *Pedro, el Grande (Piotr I)*, 1937, y *Horizontes de gloria (Piotr Perviy)* —segunda parte de *Pedro, el Grande*—, 1939, ambas de Vladimir Mijailovitch Petrov; *Alejandro Nevsky (Aleksandr Nevsky)*, de Serguei Mijailovitch Eisenstein, 1938; *Suvorov*, de Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin, 1940; *Iván el Terrible (Ivan Grozny)*, de Eisenstein, proyecto ultimado antes de la agresión nazi (primera parte, 1941-1944; segunda parte, 1945-1946).

Cine musical y comedia de inspiración hollywoodiense: *¿Listos señores? ¡Música! (Ves elye Rebiata)*, 1934; *El circo (Cirk)*, 1936, y *Volga, Volga*, 1938, todas ellas realizadas por Grigory Vasilievitch Aleksandrov.

Los elogios y recompensas dispensados a las obras que se situaban en la nueva línea asignada al cine soviético, iban acompañados de una campaña de descrédito a las consideradas como heterodoxas y de censura a sus realizadores. En el aspecto económico

fueron acusados de dilapidar el dinero del pueblo en obras experimentales, dedicadas exclusivamente a cultivar la vanidad de sus autores. Políticamente se les tachó de «cosmopolitismo» y desviacionismo, así como de ignorar los logros del pueblo soviético en su esfuerzo por construir el socialismo. Artísticamente merecieron el juicio de «formalistas» decadentes, a consecuencia de haberse dejado influir por corrientes artísticas típicamente burguesas: futurismo fascista de Marinetti, escuela pictórica de París, expresionismo alemán, surrealismo francés, etc., experimentos artísticos burgueses dedicados al consumo de reducidos círculos decadentes burgueses. La controversia originada por estas denuncias, en lugar de servir para clarificar definitivamente un concepto marxista del arte cinematográfico frente a las distintas escuelas citadas, sólo contribuyeron a aumentar la confusión al pronunciarse condenas sin posible apelación.

Como anteriormente hemos visto en la gestación del cine soviético, concurrieron una serie de elementos provinentes de la cultura burguesa, la única existente antes de la Revolución de Octubre [14] (algunas de cuyas grandes corrientes progresistas no pueden ser menospreciadas o ignoradas), que en un momento determinado cumplieron una función de revulsivo en las sociedades capitalistas, atacando sus dogmas y estructuras; el que acabaran siendo asimiladas por la burguesía no supone que deban ser rechazadas automáticamente sin llevar a cabo un previo examen crítico de las mismas. El proceso de asimilación de la burguesía es muy grande y prácticamente no se detiene ante nada; esto es un hecho comprobable, y el marxismo no constituye precisamente una excepción, sino todo lo contrario, como lo demuestra el éxito que entre el público burgués han alcanzado los autores marxistas: Marx, Engels, «Che» Guevara, Castro, Mao Tse-tung, Brecht, etc., e incluyendo también el cine soviético revolucionario.

Lo que sí resulta paradógico es que el Realismo socialista que oficialmente buscó su inspiración en una tradición artística, narrativa y teatral, autóctona de carácter realista y naturalista, para integrarlas al arte socialista cinematográfico, utilizase fórmulas convencionales propias del cine-drama burgués creadas por la industria capitalista del espectáculo, cuyo objetivo es someter al público a un lavado de cerebro, obligándole a aceptar emocionalmente opiniones morales, políticas, sociales, etc., que han sido determinadas con anterioridad sin contar con su concurso previo, anulando su capacidad crítica y convirtiéndolo paulatinamente en un ente pasivo, sujeto a manipulación intelectual. Después de la denuncia formulada por Nikita Kruschev ante el XX Congreso del Partido Comunista (1956), era lógico esperar que iba a emprenderse un serio debate sobre el Realismo socialista, la formulación de una teoría del cine marxista y su función en la sociedad socialista. Sorprendentemente se omitió este aspecto fundamental de la cuestión y se prefirió

la tolerancia en lugar de la reivindicación de las víctimas de la etapa del «culto a la personalidad».

Idéntica omisión cometieron la mayoría de críticos marxistas de los países capitalistas, limitándose a formular una convencional autocrítica, declinando la mayor parte de su responsabilidad personal que cargaron sobre las anchas espaldas estalinistas. Se cumplió denunciando el cine del «culto a la personalidad» como una desviación de la dialéctica marxista y contrario a la vía de construcción del socialismo, pero no se profundizó hasta llegar a descubrir y denunciar las causas que hicieron posible esta degradación, ni qué medidas debían tomarse para que en el futuro este hecho no se repitiera.

El peligro de que el cine soviético se desvíe de sus objetivos, sigue persistiendo; la definición de una crítica marxista del cine parece que se vea frenada por el temor que siguen inspirando unas frases tópicas cuyo alcance real no ha sido suficientemente aclarado: «Culto a la personalidad», «Realismo socialista», «academicismo», «cosmopolitismo», «desviacionismo» (de derecha y de izquierda), y muchos de ellos parece que han caído en la tentación de aceptar la escala de valores del llamado «cine liberal», ignorando que fue una de las limitaciones impuestas al cine político social por la industria capitalista.

Urge reabrir el debate sobre el cine marxista; pero esta vez, junto con los trabajadores del cine, el gobierno y el Partido, debería participar el pueblo, destinatario y financiador del cine socialista. El «cine de montaje», tan duramente criticado en los años treinta y posteriores, nos ofreció importantes aspectos de la realidad soviética, en la paz y en la guerra, con obras como *Tres cantos sobre Lenin (Tri pesni o Lenin)*, de Dziga Vertov, 1934; *La derrota del ejército alemán frente a Moscú (Razgrom nemetsky voisk pod Moskvoy)*, de Leonid Varlamov, Ilya Kopalin y un colectivo de operadores, 1942; *La batalla por la Ucrania soviética (Bitva za nasciu Sovietskaia Ukraina)*, de Yulia Solntseva, Yakov Avdeyenko y un colectivo de operadores bajo la supervisión de Dovchenko, 1943. El cine experimental de Eisenstein se compone de obras como *El Acorazado Potemkin, La huelga, Iván, el Terrible*, etc., mientras el menospreciado «cine de poesía» nos ofreció películas tan importantes como *La tierra*, de Dovchenko, etc.

La construcción de un cine socialista es una tarea irrenunciable, aunque para lograrlo haya que vencer múltiples obstáculos. Como dijo Lenin: «No se pueden resolver los problemas culturales con la misma rapidez de los políticos y militares [...]. En un período de crisis aguda es posible conseguir una victoria política a la vuelta de pocas semanas. Pero es imposible conseguir una victoria cultural en un tiempo tan breve.»[15]

Alfons Garcia i Seguí

Notas

1. 1. Solicitar de los alquiladores la suspensión del abastecimiento de películas a los cines requisados.
   2. En el caso de ruptura de esta consigna por parte de un alquilador, todos los cinematógrafos se comprometen a no alquilar películas de la firma en cuestión.
   3. En el caso de que sea requisada una casa alquiladora, los cinematógrafos no aceptarán películas de la misma.
   4. Todo productor y distribuidor de películas se compromete a no abastecer de películas a las casas alquiladoras requisadas.
   5. Dirigir un llamamiento a nombre de todos los miembros de la organización cinematográfica de la Federación para el boicot de los cines requisados.
   6. La ejecución de estas medidas será garantizada por el Comité organizativo, que tomará en consideración la manera de ayudar a las víctimas de la nacionalización.

   Publicado en el *Kino Gazeta* de Moscú, en enero de 1918.

2. El destino de la mayor parte de los emigrados fue París, donde se agruparon en torno al productor Ermolaiev, que fundó una sociedad de producción que llevaba su nombre y posteriormente cambió su denominación por la de Albatros. Turjansky, Starevitch, Mojuskin y Protazanov componían el grupo principal de emigrados en París. Posteriormente Protazanov regresó a la URSS.

3. Además de Meyerhold y Maiakovsky, acudieron a la cita los poetas Blok e Ivanev y el pintor Nathan Altman.

4. L. V. Kulechov, «Veinte años», en *Iskusstevo Kino,* Moscú, marzo de 1940, citado por Jay Leyda en *Kino: A History of the Russian and Soviet Film,* George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1960. (Versión castellana: *Kino. Historia del cine ruso y soviético,* Editorial Universitaria de Buenos Aires — EUDEBA, Buenos Aires, 1965.)

5. Hasta el verano de 1919 no se iniciaron los trabajos destinados a montar la primera fábrica de película en la URSS, los cuales fueron llevados a término por el profesor Sreznevsky y el ingeniero Gluskin.

6. La seriedad, la decisión, la intransigencia de la Revolución bolchevique asustaron a la *intelligencija,* «... que se consolaba pensando que un íncubo no puede durar mucho. Se murmuraba entre labios: "dos semanas", como si fuese una palabra de orden; dos semanas era lo máximo que se concedía al mal sueño bolchevique, dada la hostilidad furibunda de todo el mundo civil y la oposición de las "mejores" clases del interior del país». Alexander Kaun, *Soviet Poets and Poetry,* University of California Press, Berkeley, 1943, citado por Jay Leyda, *op. cit.*

7. Pequeño drama de agitación; también conocido como Agitación y Propaganda.

8. Jay Leyda, *op. cit.*

9. Cuando el tren efectuaba una parada, el cine ambulante trabajaba sin descanso ante un público, siempre renovado, de obreros, niños y campesinos. Por la noche se llevaban a cabo proyecciones en las calles cercanas al tren.

También filmaban «crónicas» en las poblaciones visitadas por el tren. Estas películas eran proyectadas *in situ* para que el pueblo

comprendiera su marco social, cultural y geográfico, y también eran difundidas en otras regiones o nacionalidades para fomentar el mutuo conocimiento y respeto entre las distintas etnias, nacionalidades, que componen el país.

10. «En la Escuela ofrecíamos veladas demostrativas y además preparábamos una serie de espectáculos demostrativos... ¿por qué no rodábamos films? Porque faltaba la película.»

Declaraciones de Kulechov al *Boletín Ara,* setiembre de 1923.

11. «Cine-Ojo» y «Cine-Verdad», respectivamente. El término *Kino-Pravda* se ha traducido frecuentemente como *cinéma-verité,* lo cual no se ajusta a la realidad. *Pravda* (verdad) fue adoptada por Vertov como referencia al periódico de igual nombre, indicando así que sus «crónicas filmadas», como él denominaba sus documentales, eran el equivalente de las crónicas periodísticas que se publicaban en el citado periódico.

12. *Kinoki:* nombre inventado por Vertov para diferenciar a los hombres que hacían el nuevo cine —«Kino-Pravda» y «Kino-Glaz»— de los realizadores del viejo cine o cineastas tradicionales; a los que consideraba como «esa banda de traperos que realizan excelentes negocios con sus antiguallas» (13).

13. Todas las citas de Vertov proceden del libro *Articles, journaux, projets,* colección «10/18», Union Générale d'Éditions, París, 1972. (Versiones castellanas: *Memorias de un cineasta bolchevique,* Las Ediciones Liberales/Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1973; *Vertov. Artículos, proyectos y diarios de trabajo,* Ediciones de La Flor, S. R. L., Buenos Aires, 1974, y *El Cine-Ojo. Textos y manifiestos,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.)

14. Varios realizadores soviéticos, entre ellos el propio Eisenstein, reconocieron la influencia que el cine norteamericano había ejercido en ellos: Griffith, Chaplin, Sennet, así como algunos de los géneros del cine de Hollywood: la comedia cómica, los films policíacos y de aventuras, etc.

15. Vladimir Ulianov «Lenin». Discurso pronunciado el 17 de octubre de 1921.

Introducción

por **Giusi Rapisarda**

De todos los grupos de vanguardia teatral y cinematográfica soviética, la FEKS ha sido, hasta el presente, uno de los que ha tenido menos suerte desde el punto de vista crítico. En Europa, especialmente, la «Fábrica del Actor Excéntrico», como Kozintsev (1905-1973) y Trauberg (1902) llamaron a su grupo en 1921, sólo es conocida de una forma aproximada, sin que trabajos sistemáticos de investigación filológica hayan sustanciado los escasos escritos críticos acerca del tema. Fue necesario llegar a la Semana de Estudios organizada en Venecia del 18 al 24 de mayo de 1972 por el Centro Franco-Italiano de Dramaturgia, bajo la dirección de M. José Guinot, en colaboración con el Teatro de Cà Foscari, para que el público italiano tuviera un conocimiento sistemático de la obra de Kozintsev y Trauberg —presentes en Venecia en dicha ocasión— y la posibilidad de poder ver, aunque de forma incompleta, su obra cinematográfica. El seminario de Venecia, debido en parte a la abundancia de estimulantes contribuciones y en parte al interés de los testimonios ofrecidos por los dos protagonistas, tuvo como efecto principal el de dar inicio a toda una serie de investigaciones, de las cuales este libro es un testimonio.

Actualmente, en un momento especialmente delicado en lo concerniente a la revisión del ciclo de las vanguardias históricas (y en especial de las soviéticas), la urgencia de un estudio filológico acerca de la FEKS no sólo se impone por el nivel de la producción cinematográfica de sus principales representantes, sino también por los problemas específicos, de carácter histórico, planteados por el tema. La partida de nacimiento del grupo de la FEKS, la *Discusión acerca del Teatro Excéntrico,* sostenida el 5 de diciembre de 1921 en la Comedia Libre de Petrogrado, y el *Manifiesto del Excentricismo,* publicado el año siguiente, ya expresan todo el ímpetu iconoclasta que caracteriza el primer período de las vanguardias soviéticas posre-

volucionarias (en el *Manifiesto* de 1922, Kozintsev, Krizicky, Trauberg y Yutkevitch se sitúan en un área de búsquedas en la que confluyen la enseñanza de Meyerhold, la reflexión acerca de las innovaciones lingüísticas del teatro futurista y la absorción de las teorías acerca del lenguaje poético de la escuela Formalista, con tonos y acentos no muy lejanos a los empleados por Eisenstein en su «montaje de las atracciones»).

Sin embargo, el camino seguido por la FEKS diferirá notablemente tanto del de Eisenstein como del de Dziga Vertov; incluso la matriz común, lejanamente futurista, parecerá esfumarse en las obras maduras de Kozintsev y Trauberg. Se plantea, por tanto, el problema de distinguir las características propias del grupo: de colocarlo históricamente dentro de la multiforme experiencia del cine ruso.

Entre los distintos grupos de la cinematografía soviética de la década de los años 20, la FEKS actúa con una mayor despreocupación llegado el momento de amalgamar los instrumentos de la naciente cultura de masas, de importación, principalmente norteamericana, francesa e italiana, con los contenidos de la cultura popular rusa, en combinación heterogénea con las potencialidades de investigación y autodefinición proporcionadas al lenguaje fílmico por las nuevas técnicas formalistas. Pero téngase en cuenta que el grupo de la FEKS parte de la experiencia de laboratorio de Meyerhold, para desembocar en un cine que de dicha experiencia conserva el carácter de agitación y provocación basado completamente en el shock. El 25 de setiembre de 1922, en la sala del Proletkult de Petrogrado, Kozintsev y Trauberg pusieron en escena lo que los carteles «excéntricos» definían como una «electrificación» de *El matrimonio* de Gogol. El 4 de junio de 1923 se puso en escena la segunda realización teatral de la FEKS: el *Comercio exterior sobre la Torre Eiffel;* el 9 de diciembre de 1924, Kozintsev y Trauberg, con la proyección de *Las aventuras de Octobrina,* llegaron definitivamente al cine. El Excentricismo, o sea, el triunfo del truco, de la farsa, del circo, del teatro de variedades, de las marionetas, del más exaltado dinamismo, encuentran su propio lugar en el más tecnológico de los nuevos «medios» artísticos.

Constituyen otros tantos motivos inspiradores del paso del Teatro al Cine, la exigencia de un empleo social del cine, el deseo de arraigar en lo contemporáneo y la voluntad de experimentar las potencialidades técnicas inherentes al lenguaje cinematográfico.

La «liberación de la técnica», que es la base de la ideología excéntrica, pero que también lo es de toda la vanguardia constructiva soviética, se ve obligada, en el cine, a convertirse por encima de todo en un lenguaje atento a su propio procedimiento.

Las aventuras de Octobrina representan, por tanto, la máscara de un carnaval agitador (pero en la base de la nueva experimentación se halla, incluso antes que un empleo despreocupado

del montaje, una nueva técnica). El funambulismo del clown es llevado a un lugar de acción que, como escribe el mismo Kozintsev, es toda la ciudad.

La dinámica urbana, signo de los nuevos tiempos, donde la revolución política, la revolución tecnológica y la revolución de las conductas parecen ser sinónimos, se refleja y se potencia en la dinámica del cuerpo del actor excéntrico (el lenguaje se estructura conscientemente como un ensamblaje de conflictos visuales).

Octobrina vive, por tanto, dentro del clima de la enajenación lingüística teorizada por Shklovsky, acerca de la cual reflexionaban la mayoría de las vanguardias soviéticas. Pero el itinerario cultural de Kozintsev y Trauberg escapa a cualquier esquematización. Después de la experiencia «excéntrica» de *Octobrina*, en 1926, además de *La ruta del diablo*, produjeron *El abrigo*, con guión de Yury Tynianov, en el cual son significativas tanto la recuperación del «gran excéntrico» decimonónico ruso, como la de un maestro del Formalismo. Como procuraremos poner de manifiesto en el transcurso del presente libro, dicha copresencia —control formalista de la técnica comunicativa y puente tendido por encima de la gran tradición romántica— resulta especialmente significativa en el itinerario cultural de la FEKS, que, en su interpretación de la vanguardia como fidelidad a las grandes experiencias de enajenación expresiva del pasado, da un sentido inédito a la misma escuela formalista y a su colaboración operativa en el ámbito de la producción artística.

Por esto, *El abrigo*, a pesar de representar en cierto modo un paso hacia atrás, en lo que concierne al uso del montaje dinámico, en varios aspectos señala una etapa fundamental no sólo de la búsqueda de la FEKS, sino del cine soviético. La comprobación visual de la calidad del espacio gogoliano no supone un abandono de la interpretación excéntrica, sino su inserción en la materia de dicho espacio. De tal forma, a través del ensamblaje de cosas y gags de *Octobrina*, se llega a un lenguaje hecho todavía de oposiciones dinámicas, de tensiones y deformaciones imprevistas, pero inmersas en la solidez de un espacio narrativo con perspectiva. Esto puede ayudarnos a explicar las sucesivas etapas de la búsqueda de Kozintsev y Trauberg (en 1927 rodaron *El hermano menor* y *La Unión para la Gran Causa*, en 1929, *La Nueva Babilonia*, gran fresco histórico, nacido como panfleto político, acerca de la guerra civil francesa de 1870, según la interpretación de Marx).

Acompaña al momento revolucionario, portador, en relación con las disciplinas culturales, de una exigencia cognoscitiva y operativa renovada en el sentido de los acontecimientos históricos y políticos en acción, una fase de animadísimo trabajo de elaboración y definición de lo específico de tales disciplinas; *La Nueva Babilonia* se sitúa, dentro de este ámbito, como síntesis dialéctica de los dos momentos, pero también como expresión de un conflicto entre la vitalidad inventiva —que tiende a reconocerse como dimensión

autónoma— y las normativas de la «razón política», por un lado, y del rigor formalista, por el otro.

¿Hasta qué punto ambos directores, con estas experiencias, se siguen todavía manteniendo dentro del ámbito de la vanguardia? Se trata de una pregunta que serpentea, como se verá, a través de todos los ensayos que componen este libro (En efecto, de existir un margen de utopía en la experiencia madura de Kozintsev y Trauberg, éste estriba en el intento de aplicar hasta el fondo la crítica formalista del lenguaje poético).

Utilizando palabras de Shklovsky, diremos que el «gambito de caballo» caracteriza en cierto modo el laberíntico itinerario entre vanguardia, realismo y arte de propaganda (pensemos en films como *La trilogía de Máximo,* de 1935-1938), o en lo que concierne sólo a Kozintsev, posteriormente a 1950, la recuperación de una dimensión épica, de un arte, como escribirá él mismo, capaz *«de recurrir a grandes rodeos para poder dar en el blanco»:* se tratará del *Don Quijote,* de 1957; del *Hamlet,* de 1963; del *Rey Lear,* de 1969-1971, y del proyecto de *Gogoliana,* interrumpido por la muerte del director, cuyos fragmentos confirman el hilo tendido entre pasado y futuro, que constituye la trama de la singular historia de la FEKS.

Historia que hemos decidido narrar a varias voces, dejando paso, en primer lugar, al testimonio de sus protagonistas y de sus contemporáneos. En efecto, no nos ha parecido suficiente reproducir tan sólo las actas del convenio de 1972. Nos ha parecido necesario llevar a cabo nuevas investigaciones filológicas, así como rebuscar en la bibliografía rusa contemporánea a las distintas experiencias sucesivamente consideradas. De tal forma, y gracias a la preciosa colaboración de George Kraiski y Maria Fabris, podemos presentar por vez primera al lector la traducción de textos que creemos extremadamente útiles, y algunos también bastante raros, no sólo para comprender las preferencias culturales de la FEKS, sino también para su colocación precisa en relación con los caminos alternos de un Eisenstein, un Vertov, un Pudovkin, o del más afín a ella: Kulechov. Dicho en otras palabras, la búsqueda documental no es la finalidad de este libro, sino que con ella se ha pretendido aportar nuevos criterios de articulación, de distinción y enriquecimiento historiográfico, para la interpretación correcta de un momento del arte soviético muy denso y complejo que de continuo corre el peligro de caer en fáciles esquemas.

Entre los documentos recogidos en la primera parte del libro, dos de ellos destacan con un relieve absoluto: el texto completo del *Manifiesto del Excentricismo,* de 1922, hasta ahora conocido sólo fragmentariamente, y el del volumen de Vladimir Nedobrovo, secretario de la influyente revista *Kino* (1928-1930), dedicado en 1928 a las actividades de la FEKS, acompañado de una autorizada introducción de Viktor Shlovsky. Con los textos de Nedobrovo y Shklovsky, se confirma una vez más la alianza existente entre la ciencia del análisis

formal y la producción cinematográfica de la FEKS. El texto de Nedobrovo, que somete los films realizados hasta entonces por Kozintsev y Trauber a una rigurosa descomposición de los nexos lingüísticos y a la búsqueda de las leyes específicas con que se articula su sintaxis, resulta tanto más significativo históricamente si se tiene en cuenta que para encontrar un segundo texto soviético acerca de estos dos directores tendremos que esperar hasta la aparición de *Kozintsev y Trauberg*, de Vaissfeld, de 1940, que considera la experiencia excéntrica de ambos directores como un pecado de juventud.

Otros tres textos de carácter histórico nos han parecido también fundamentales: el breve ensayo de Tynianov, útil para precisar los motivos de una colaboración indudablemente sintomática; el de Shostakovitch, acerca de la música de *La Nueva Babilonia*, y la obra de Moskvin acerca de la función del operador cinematográfico. En efecto, se cometería una falta grave si se hablara del cine de Kozintsev y Trauberg sin hacer una precisa referencia a la obra de Moskvin, quien no es solamente el operador que colaboró con ambos directores en films como *La ruta del diablo, El abrigo, La Unión para la Gran Causa, La Nueva Babilonia, Sola, La trilogía de Máximo* y *Don Quijote*, sino también el introductor de una teoría original acerca de la función del grupo de trabajo cinematográfico, en el cual un técnico excepcional, como lo es él, encuentra su ubicación en el terreno específico de los medios técnico-artísticos del operador.

Dicho en otras palabras, en los textos de Nedobrovo, Shklovsky, Tynianov, Shostakovitch y Moskvin, pretendemos encontrar el testimonio de una interdisciplina que actúa en el interior de la experiencia de la FEKS, incluso como dato histórico, que justifique una interpretación unitaria de aquella experiencia, por encima de anticuadas opiniones acomodaticias. Pero en dichos textos también es posible buscar un ulterior elemento documental; o sea, los fundamentos —cultos en un caso concreto— de aquella profunda autorreflexión del arte acerca de sus propios medios, que actúa, en los años sucesivos de la vanguardia soviética, como instrumento expresivo en sentido propio. Uno de los motivos de la «actualidad» de la FEKS estriba precisamente en esto: en su manera de constituir la bisagra que une direcciones e instrumentos de búsqueda autónomos de por sí, y sin embargo, destinados, todos ellos, a una comparación y comprobación recíproca.

Además, la investigación se ha llevado a cabo en el terreno de un enriquecimiento bibliográfico, prestando una atención especial a la literatura soviética sobre este tema. De ciertos textos que consideramos importantes, como *La pantalla profunda*, escrito por Kozintsev en 1971, o los fragmentos autobiográficos del mismo Kozintsev, hemos preferido dar cuenta en los ensayos que constituyen la segunda parte del volumen.

Una vez completada la exploración filológica, se presen-

taban ante nosotros dos caminos. El primero era el de intentar una síntesis completa de la obra de la FEKS, pasando por encima de cualquier duda, o de cualquier discusión posible. El segundo, que ha sido el elegido, consistía no en cerrar, sino en abrir la discusión acerca de la FEKS, comparándola con opiniones y métodos de interpretación distintos, aunque unidos entre sí por indudables afinidades. Por tanto, los ensayos críticos originales publicados en el presente volumen tratan sobre temas distintos entre sí, escogidos de común acuerdo entre cuatro autores: Pietro Montani, Bernard Eisenschitz, George Kraiski y Giusi Rapisarda, para ofrecer una perspectiva de los problemas más importantes, de modo que una vez comparados entre sí, también constituyan una historia dialéctica de la experiencia cinematográfica de las vanguardias soviéticas.

El ensayo *La FEKS y la tradición de la vanguardia*, con el que se inicia la colección, pretende introducir la investigación acerca de la FEKS en el clima específico de los primeros años de la década de los 20. Sin embargo la investigación no podía detenerse en la simple reseña de acontecimientos o causas históricas; nos interesaba, más que nada, poner al descubierto las raíces de una postura cultural, descubrir el itinerario oculto que une a las formas expresionistas del cabaret con las interpretaciones más o menos distorsionadas que el arte romántico tardío quiso dar a la inquietante «invitación a la risa» de Nietzsche, al desencanto excéntrico que conduce a la mística profanadora de un Meyerhold y, partiendo de éste, al paradójico matrimonio de la mueca del clown con el afortunado mecanismo de «lord desbarajuste». El triunfo del azar demuestra poseer un largo árbol genealógico, siendo necesario, para recorrerlo, una valoración sin prejuicios del sentido del meyerholdismo y de las tendencias divergentes que parten del mismo.

El ensayo de Pietro Montani constituye una continuación ideal a las consideraciones planteadas en el primer ensayo acerca del tema FEKS-Formalismo; la relación entre ambos directores y Tynianov, en la realización de *El abrigo*, se considera como el índice de una especie de destino al que el arte de vanguardia parece estar predestinado, es decir, de su continua absorción de lo «ya formado», del lenguaje preexistente, más que de la realidad inmediata, como tal vez podría parecernos. Por tanto, el análisis de *El abrigo* permite consideraciones, que creemos fundamentales, acerca del profundo significado de la presencia de Gogol en la obra de Kozintsev y Trauberg; presencia que es necesario considerar a la luz de la «traducción» intersemiótica particular propuesta, expresamente por Tynianov, para su empleo cinematográfico.

La Nueva Babilonia es el campo de aplicación del ensayo de Bernard Eisenschitz, que subraya la riqueza lingüística de la polifonía fílmica de una experiencia como ésta, situada indudablemente en el límite de toda una fase de búsqueda de la FEKS. El problema es el de la utilización del «material»; tal vez pueda leerse entre líneas

una especie de polémica interior entre las tesis de Montani y las de Eisenschitz, que según nuestra opinión estalla de una manera completamente particular en el ensayo final, debido a George Kraiski.

En efecto, el ensayo de Kraiski elude tanto las consideraciones históricas contenidas en la primera contribución, como los refinados análisis lingüísticos de Montani y Eisenschitz. Su tema parte de la *Gogoliana* (no realizada) de Kozintsev; es precisamente la obsesiva y constante presencia del autor de *Las almas muertas*, lo que ofrece a Kraiski la ocasión de interpretar la relación con la gran tradición decimonónica *du côté du signifiant*, como una operación de contenido y como un testimonio de la atormentada búsqueda final de una identidad perdida en los mismos acontecimientos que se había creído conducir y dominar.

Como puede verse, la selección de los temas y de los puntos de vista para afrontarlos permite plenamente la tensión dialéctica que nos habíamos propuesto alcanzar, llamando para colaborar alrededor de un mismo arco problemático a autores de distinta orientación metodológica.

Damos las gracias al profesor Eric Schmulevitch, autor de la filmografía y de las notas al texto de Nedobrovo, y al director de la Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.

Primera parte: Documentos

Grigory Mijailovitch Kozintsev
Georgy Krizicky
Leonid Zacharovitch Trauberg
Serguei Josifovitch Yutkevitch

Manifiesto del Excentricismo, 1922

EXCENTRI
CISMO

GRIGORY
KOZINTSEV
GEORGY
KRIZICKY
LEONID
TRAUBERG
SERGUEI
YUTKEVITCH

1922

EXCENTRÓPOLIS
(ex PETROGRADO)

LA SALVACIÓN ESTÁ EN LOS PANTALONES

EXCENTRICISMO

petición de patente
5 diciembre 5
1921

en los locales del teatro «Volnaia Komedya», P.T.G.
Del manifiesto del Teatro Excéntrico

¡Por primera vez! *5 diciembre 5* Excentricismo

LANCEMOS CUATRO SILBIDOS

1. al actor: de la emoción a la máquina, del sufrimiento interior al truco. Técnica-Circo. Psicología-patas arriba
2. al director: la máxima imaginación, el récord de inventiva, la turbina de los ritmos
3. al dramaturgo: cazador de trucos
4. al escenógrafo: escenografías corriendo y trincando.

Al quinto silbido —del público— estemos preparados.

Y no olvidéis que el norteamericano MARK TWAIN dijo:

«Es mejor ser un perro joven que un ave del paraíso vieja».

EXCENTRICIDAD

GRIGORY MIJAILOVITCH KOZINTSEV

¡AB!

EL DESFILE DE LO EXCÉNTRICO

La «Rosta» sin frases ingeniosas, Max Linder sin sombrero de copa, Brokgaus sin Efron — ¿hay algo más absurdo?
1921 Diciembre 5 (un día de la historia)
Kozintsev, Krizicky y Trauberg han encontrado:
el siglo XX sin...

CUESTIONARIO

... «Y los pantalones del excéntrico, profundos como una bahía, de los que saldrá con mil fardos la gran alegría futurista».

Marinetti

... «para el teatro, como a tal, esto, o es una caída o es la ocupación de su territorio por parte del excentricismo del music-hall».

Lunacharsky

... «¡Ah-ah-ah!».

El clown Serge

sin

Excentricismo (tarjeta de visita)

¿¿Music-Hall Kinematográfico de los Pinkerton 1er año de edad??

Para referencias véase más adelante.

I. LA CLAVE DE LOS HECHOS

1) AYER: estudios cómodos. Frentes despejadas. Razonaban, decidían, pensaban.

   HOY: la Señal. ¡A las máquinas! Correas, cadenas, ruedas, manos, pies, electricidad. El ritmo de la producción.

   AYER: museos, templos, bibliotecas.

   HOY: fábricas, talleres, astilleros.

2) AYER: la cultura de Europa.

   HOY: la técnica de Norteamérica.
   La industria, la producción bajo la bandera estrellada. O americanización, o la funeraria.

3) AYER: Salones. Reverencias. Barones.

   HOY: Gritos de vendedores callejeros, escándalos, la porra del policía, ruido, gritos, pateo, carrera.

Ritmo de hoy:

El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard.

II. ARTE SIN MAYÚSCULA, SIN PEDESTAL Y SIN HOJA DE PARRA

La vida exige un arte
hiperbólicamente rudimentario, asombroso, que crispa los nervios, abiertamente utilitario, mecánicamente exacto, instantáneo, rápido.

de lo contrario, no lo sentirán, no lo verán, no se detendrán. Todo esto, en suma, equivale a: arte del siglo XX, arte de 1922, arte del último segundo.

Excentricismo

III. NUESTROS PADRES

Parade-allez!

En la palabra: la canción, Pinkerton, el grito del pregonero, la palabrota.
En la pintura: el cartel del circo, la portada de la novela popular.
En el ballet: los bailes americanos del café-chantant.
En el teatro: el music-hall, el cine, el circo, el café-chantant, el boxeo.

IV. NOSOTROS: EL EXCENTRICISMO EN ACCIÓN

1) Espectáculo: golpes rítmicos en los nervios.

2) Cumbre: el truco.

3) Autor: inventor + inventor.

4) Actor: movimiento mecanizado, con patines de ruedas en lugar de coturnos, una nariz que se enciende en lugar de máscara. Interpretación: en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca; en lugar de palabra, grito.

¡Nos gusta más el culo de Charlot
que las manos de Eleonora Duse!

5) *Pièce:* acumulación de trucos: Ritmo: 1000 caballos de vapor. Carreras, persecuciones, fugas. Forma: el *divertissement.*

6) Jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas de clown que se elevan: principio de un nuevo vestuario escénico. Fundamento: una incesante transformación.

7) Sirenas, disparos, máquinas de escribir, silbidos; la música excéntrica, tip-tap: inicio de un ritmo nuevo.

Nos gusta mucho más las suelas dobles
del bailarín americano
que los quinientos instrumentos
del teatro Marynsky.

8) Síntesis de los movimientos: acrobático, deportivo, danzante, constructivamente-mecánico.

9) Can-cán en la cuerda de la lógica y del buen sentido. De lo «inimaginable» y de lo «imposible» al excentricismo.

10) De lo fantástico a la habilidad manual. De Hoffmann a Fregoli. Lo infernal norteamericano: *Los misterios de Nueva York, La máscara que ríe.*

11) Dar la mano al *Vseobuc*. El deporte en el teatro. Las medallas del campeón y los guantes del boxeador. *Parade allez!*, más teatral que las muecas de Arlequín.

12) Empleo de los procedimientos de la propaganda norteamericana.

13) Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas, que enseñan a la nueva generación el AUTÉNTICO RITMO de la época.

El ritmo del tip-tap. El chisporroteo del cine. Pinkerton. El estruendo de las montañas rusas. Las sonoras bofetadas del payaso. Poética: «¡El tiempo es dinero!»

Nuestras vías:

París, Berlín, Londres,

romanticismo,

estilismo,

exotismo,

arcaísmo,

reconstrucción,

restauración,

cátedra,

templo,

museo,

¡En marcha! ¡Más lejos!
¡Las únicas necesarias, sólo nuestras!

AMERICANIZACIONES DEL TEATRO

en ruso

Excentricismo

EXCentriciSMO

EL EXCENTRICISMO

S A L U D A

La aparición de la serie de las aventuras
de Nat Pinkerton, el rey de los detectives

La salida del n.º 1 de la revista *VESC*

Moscú
Berlín

De nuestro amigo el clown Boklaro (N. N. Evreinov)

D E L G E N I A L C H A P

GEORGY KRIZICKY

EL TEATRO DEL AZAR

«El sentido de la teatralidad, como demostración estética de carácter claramente tendencioso».

Cuatro y cuatro ocho: una transformación y aquí está EL TEATRO.

Yo, por el contrario, digo:

TON-TE-RÍAS

Sí.

Nada de transformaciones, nada de transfiguraciones, fuera coturnos y fuera máscaras.

Sólo existe:

el AZAR

El sentido del teatro es el sentido de la cuerda floja, el sentido del azar. Una sana, alegre tensión elástica de todo nuestro ser, de toda nuestra energía vital.

Cuando te falta la respiración, cuando te atragantas, cuando te bailan en el cerebro diablillos rojizos.

Como en el CIRCO:

Debajo mismo de la cúpula — como suspendido de un hilo —

se balancea el equilibrista y toda la sala espera quieta, reteniendo la respiración...

¡Eso... eso... un poco más!...

— ¡Ah! —

— ¡Basta! — ¡¡Basta!! — ¡¡¡Basta!!! —

El teatro es azar, pública subasta, avión, tómbola, lotería, carreras de caballos, ruleta.

El teatro es totalizador, desenfrenado juego de azar, carrera de obstáculos en la cual corren los actores. Como caballos. Se debe y se quiere apostar por ellos.

— ¿Usted es partidario de Davydov? Déjelo, cojea de la pata izquierda trasera. — ¿Chodotov? ¿Jurev? No apostaría por él a colocado y menos a ganador.

Por favor, no vayan a pensar que lo digo para hacerme el gracioso: en Grecia, ya se coronaba a los autores y actores como a los caballos de carreras.

Se apostaba, se arriesgaba, se esperaba con el corazón en un puño:

— Entonces, ¿quién vencerá? ¿¿Quién?? ¿¿¿Quién???

Todas las miradas están clavadas en los puntos negros de los caballos que corren. Asoman por encima de la empalizada. Murmullos sordos. La tensión crece, crece...

Corre — corre — ¡corre!...

Y de repente, emoción general, aplausos, gritos: la multitud ondea, avanza; rostros arrebolados por la alegría, desde los rincones de cien ojos mira

el AZAR.

Abro la primera revista teatral que encuentro y leo una reseña cualquiera:

> «La señorita Mishurina nos ha ofrecido la imagen conmovedora de una tierna madre. Yurev, blando y refinado como de costumbre, ha sabido captar con muy profunda sensibilidad todos los matices sicológicos de una pasión que se marchita».

Al W.C.

A decir verdad, incluso para este fin es preferible el papel de lija.

Y ahora, propongo a vuestra atención un fragmento de las críticas futuras de un auténtico Teatro del Azar.

«Después de cuatro salidas falsas, Tamara se separa notablemente del grupo; Yureneva, que en un principio había conseguido colocarse en primer lugar, queda a medio kilómetro de distancia, seguida por Koonen; la lucha se desarrolla a lo largo de toda la recta final; Yureneva flaquea y toma ventaja Koonen, que cruza la meta con un cuello de ventaja. De todos los demás, el que está más cerca es Ge».

En los programas teatrales se indicará la última marca del actor y sus «mejores momentos».

El sentido del Teatro es sentido del movimiento, tensión convulsa de los nervios y de la voluntad, principio activo, dinámico, locomotor. ¡Pero de repente llega Ignatov y empieza a predicar que el sentido del Teatro es un veneno especial — el curaré — que paraliza los nervios del movimiento!

Permítanos decirle, querido señor Ignatov, que usted no entiende absolutamente nada de teatro. Puesto que nunca ha enloquecido, nunca se ha enfadado, nunca ha aullado ni rugido, nunca ha reído a mandíbula batiente.

Usted sólo ha REVIVIDO la acción sosegadamente, estudiándose el programa.

Y el verdadero público teatral no es el afectado de los abonos, que tiene miedo de disipar la ilusión, sino el salvaje brasileño que ha eliminado al odiado Otelo de un pistoletazo.

Aquí no hay ni «con-revivencia» ni «con-creación», ni tampoco un simpático intercambio de palabras con el público en la intimidad del cabaret:

sólo hay el AZAR.

¡Qué atrasados nos parecen los consejos del «loco» MARINETTI cuando nos dice que hay que untar con cola las butacas del público, o esparcir por la platea polvos que hagan estornudar! Un gracioso *petit jeu* de salón...

¡No! ¡No queremos diabluras,

sino AZAR!

¡Ay!

El sentido del azar ha abandonado el Teatro para refugiarse en las mesas de juego, en los campos de deportes, en las pistas, se ha metido debajo de la carpa del circo: donde todavía no han llegado los premios «Ostrovsky».

El Teatro no figura absolutamente nada y no transfigura absolutamente nada. No es más que un porrazo en la cabeza.

En la misma coronilla.

En el mismo cráneo.

Porque el sentido del Teatro, el único sentido del Teatro, es

el AZAR.

Y nada de españoles.

LEONID ZACHAROVITCH TRAUBERG

EL CINE COMO DESMIXTIFICACIÓN

1. Todo el mundo lleva chanclos «Triángulo».

Como ya es sabido, los chanclos son signo de bienestar y de *bon ton*.

Justifico la cola que se alarga en forma de cocodrilo delante de las tiendas.

¡Proveeros cuanto antes de chanclos «Triángulo»!

Hoy todo el mundo lleva chanclos de *bon ton* y bienestar: los hombres, las cosas, las ideas, los teatros.

Palabra de orden: «Defenderse del barro de las calles; ¡a la caza de chanclos!».

2. Rapto de niños en San Francisco.

El 5 de diciembre de 1921, mientras lanzábamos el EXCENTRICISMO ENTRE EL PÚBLICO como una pelota, no sabíamos en absoluto que de repente — ¡Fregoli! *Allez, hop!* — ¡He aquí la transformación!

Bajo nuestros ojos, las manos de quién sabe quién, recortan la pelota, la perfilan, la cosen y, sin cartilla de racionamiento, aquí está un chanclo brillante, nuevo de trinca.

Hoy en día el concepto de «excentricismo» se estropea en todos los teatros, en todas las Petrogrado, en todas las RSFSR, en todas las Europas, como la Time que se estropea de un dramón a otro.

Los comunicados aumentan de día en día: Excentrión, desfile excéntrico, excentro-Chlestakov, excentrización de Shaw, Yakulov + excentricismo, excentricismo en el arte, en asuntos exteriores, en la industria de la goma.

Mañana: están de viaje, ¡helos aquí! ¡aquí están!: 1) carteles: el espectáculo del lunes de la «Maison Tellier» del Teatro Aleksandrinsky, con la participación del BENEMÉRITO SISTEMA del excentricismo, 2) artículos de fondo de *Zizn Iskusstva* («La vida del arte») acerca del excentricismo, 3) conferencia de Shukovsky con dibujos de Dobuzinsky, 4) infalible aparición en las facultades obreras con asignación de la ración académica.

.....LIN CHARLOT U. S. A.

INAUGURACIÓN DE LOS JUEGOS
Y DE LAS MONTAÑAS RUSAS

Petrogrado

3. ¿Tiene usted algo que declarar?

El teatro no es el comisariato de la industria (¡ojalá!). No existe una oficina de inventos. No se conceden patentes. Y no sentimos la necesidad de ello.

No tememos el robo generalizado del nombre, de las tesis, de los proyectos del «Teatro excéntrico»; hay muchas casas blancas, pero una sola Casa Blanca, la de Washington.

Sólo protestamos contra quien unta de excentricismo instrumentos no aptos para una función determinada; citamos el testimonio del doctor Anton Meyer. «El excentricismo es para uso interno; posología: dosis de caballo; su uso externo no sirve contra la impotencia, la ciática, la melancolía, la calvicie precoz, etc.».

4. La conjura de los difuntos.

Ensayos, ensayos generales, estrenos. Revistas, artículos, debates. Monumental, GRANDIOSO, planetario. Chanclos, chanclos, chanclos.

La demanda de chanclos ha superado la oferta.

Los últimos, que todavían andan a la caza, galopan como sketch de una tienda a otra. Los últimos no encuentran su nú-

mero. No sólo chanclos, también ataúdes para niños. El agitado discurso del vendedor: «¡Última moda! Hoy chanclos para todos en lugar de ataúdes. Pasaréis y la gente se quitará el sombrero. ¿Cómo no respetar a los muertos?».

5. A la caza de espectadores para Shakespeare en el café-chantant.

¿Cómo es posible no estar de acuerdo con el vendedor? Yo estoy completamente de acuerdo. Amo a los difuntos. Chejov, que en esto concuerda conmigo, expresó una opinión mía:

«Los muertos no se avergüenzan de ello, pero apestan de una manera terrible».

La segunda mitad de esta opinión es tan justa como la primera. Si sólo se tratara de vergüenza, pase, que no se avergüencen. Pero cuando apestan y lo hacen ahí mismo, a dos pasos de donde uno está, ¿cómo es posible no rebelarse? Es una protesta obligada, como los bigotes de Charlie Chaplin. Ocurre algo inadmisible; de las celdas, tapizadas de IMÁGENES SAGRADAS, se sacan carromatos para enviarlos a otros conventos, a fin de que apesten en la atmósfera de los veladores.

6. Un atentado fallido.

«Considero, y V. V. Kamensky ha demostrado estar de acuerdo conmigo, que si el público exige despreocupación y trivialidad, hasta el punto de refugiarse en los cafés, nosotros debemos echarle de allí y obligarle a VOLVERSE SERIO. Si no somos capaces de retener el público en los teatros, tenemos que obligarle (a traición) a que acepte el AUTÉNTICO ARTE».

Del breve artículo publicado en el n.º 1 de *Mi revista,* Moscú.

Sherlok Holmes, quitándose la pipa de la boca, contesta irónicamente: «¡Scotland Yard, Agitprop y, en general, Comisariato de Instrucción! ¡Os equivocáis muy a menudo! ¿Veis quién es el que da caza a los espectadores, violentando sus gustos?».

Respuesta: las personas serias que calzan chanclos.

El slogan de su jornada: «La Revolución lleva el arte *bon ton* de los palacios a los boulevard». ¡La cruzada, quitaos el sombrero, comprendéis!

¡Perdón, compañeros! No puede ser. Volvamos al alfabeto. ¡De los boulevard a los palacios, con la revolución! El boulevard introduce la revolución en el arte. Hoy, el barro de nuestras calles: circo, cine, music-hall, Pinkerton.

Sencillos como la publicidad norteamericana, profundamente morales como el «Benedectine», enhiestos como el monumento de Tatlin, rechazamos categóricamente calzar chanclos.

¿Y si nos obligan a ponérnoslos?

¡Sensacional! El chanclo excéntrico: sale despedido de un pie ligero y se desploma sobre el hocico torcido de quien se lo merezca.

Gallo

P a t h é

SERGUEI JOSIFOVITCH YUTKEVITCH

E X C E N T R I C I S M O
P I N T U R A
P R O P A G A N D A

«¡Todo el mundo al frente de los transportes!»

1909

en lugar del desvencijado tranvía de caballos del viejo arte, pasan como flechas los desenfrenados, amarillos, rojos tranvías del Futurismo

1921

vedles yacer, ridículos, las ruedas patas arriba, en los depósitos del Arte Contemporáneo

1922

Del Depósito de los Excéntricos la Motocicleta de la Pintura Nueva.

Ha resonado el fragor triunfal de la Revolución de la Pintura, pero hoy, que les queda a los alegres motociclistas, salvo:

> «Las tradiciones de Ingres» (Picasso), los desechos de anticuario en las dos tiendecillas del «Mundo del Arte» (ex «Sota de Diamantes» y otros Benois), las manufacturas del suprematismo y

los innumerables montones de teorías putrefactas, donde se encuentra de todo, empezando por la metafísica para acabar con las fórmulas matemáticas, pero donde no se encuentra una sola palabra SOBRE NUESTRO OFICIO. ¿Pero de dónde nos ha venido esta herencia? Un paso atrás:

Impresionismo

puntillismo

futurismo

cubismo

expresionismo

Fraccionamiento de los elementos de la forma y del contenido. Completo alejamiento de la realidad. Asunto de la obra: la forma. La nave de la cultura europea ha zozobrado.

Los náufragos intentan aferrarse inútilmente a los maderos del misticismo y del simbolismo.

¡Pero en los *boudoirs* perfumados del arte estetizante irrumpe con un potente rugido la sirena eléctrica del Modernismo! Cada vez resuena más exigente y obstinada la invitación a salir del cuadro para acercarse

a lo concreto, a lo tangible, al objeto.

De Cézanne a Picasso: conversión del tema en objeto. Naturalezas muertas, paisajes, imitación de enseñas, falsificación de materiales, objetos encolados a la superficie de una tela. Los cuadros no existen: de los marcos se destacan ángulos, superficies desplazadas, objetos, color.

ES EL FINAL DEL FIGURATIVO

Califa por una hora, el Suprematismo, sin quererlo, se ha convertido en «utilitario», ha transmigrado a los monederos de las señoritas de café y a los almohadones de los renacidos salones de las «casas bien». El constructivismo ha debutado negando la superficie y ha lanzado la consigna:

A TRAVÉS DEL DESCUBRIMIENTO DEL MATERIAL
HACIA EL NUEVO OBJETO

Hoy día, ¡nosotros, jóvenes pintores, tenemos que izar de nuevo

el estandarte de la Nueva Pintura!

Es tan absurdo afirmar la inutilidad de la superficie como negar el carácter utilitario del cine, porque faltan films con la cara del nuevo presidente francés.

La superficie y el elemento figurativo no han muerto, pero es necesario llevar a cabo una revisión radical de nuestra actitud respecto al arte. No debemos descuidar la Vida en nombre del arte, sino que a través de una nueva visión del mundo tenemos

LA VIDA COMO TRUCO

hacia el Arte nuevo. ¡Invitamos a todos a que salgan de los laberintos del Intelecto para acoger la Modernidad!

¡Basta ya de autocomplacencias: exigimos al Arte una tendencia precisa y utilitarismo!

Ved cómo los revolucionarios de ayer, académicos de hoy, asimiladas apenas las maneras de los *maîtres* más famosos, recomiendan sus propias recetas al arte joven como las únicas seguras. Pero hemos sido puestos en guardia. En las paredes de los salones burgueses vemos,

¡en lugar de Somov, Yakulov!

Declaramos: ¡todavía es pronto para descansar en los laureles!

¡La Revolución continúa!

PROYECCIÓN DE LOS CINE-FILMS

Los misterios de Nueva York. La máscara que ríe. R.S.F.S.R.

II.

N O S O T R O S

CONSIDERAMOS EL ARTE COMO ARIETE INFATIGABLE QUE DESTROZA LOS MUROS DE LAS COSTUMBRES Y LOS DOGMAS

¡Pero nosotros también tenemos antepasados!

Son éstos:

Los geniales artífices de carteles de cine, de circo, de variedades, los autores anónimos de cubiertas dedicadas a las aventuras de los grandes investigadores y aventureros; ¡nosotros

saltamos de Vuestro Arte, magnífico como la facha de un clown, como lo haríamos desde un trampolín elástico para llevar a cabo nuestro intrépido salto mortal del Excentricismo!

El MANIFIESTO ha sido el único que ha evitado el cincel corruptor del análisis y del intelecto. El tema y la forma son inseparables. ¿Qué se exalta en él?

¡El riesgo, el valor, la violencia, la persecución, la revolución, el oro, la sangre, las píldoras purgantes, Charlie Chaplin, los accidentes ocurridos en tierra, en el mar y en el cielo, cigarros extraordinarios, las *prima donna* de la opereta, toda clase de aventuras, las pistas de patinaje, los zapatos norteamericanos, los caballos, la lucha, las canciones, el salto mortal en bicicleta, y miles y miles de otros acontecimientos que convierten nuestro Hoy en algo maravilloso!

¡¡¡LOS DOSCIENTOS VOLÚMENES FILOSÓFICOS DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN JUNTOS NO NOS DARÁN LA FUERZA EXPRESIVA DE UN CARTEL DE CIRCO!!!

¡¡¡Nos gusta mucho más la cubierta de un Pinkerton
que las elocubraciones de Picasso!!!

No queremos embutir de recetas a la pintura joven, pero sabemos

Q U E

1) El material de la obra es el argumento, la forma.
2) Nosotros ponemos el truco en lugar del argumento.
3) El truco es la tensión máxima en el empleo del material.
4) La hechura es el grado de tensión de la elaboración del material.
5) Por «hechura» no entendemos tan sólo el grado de tensión de la elaboración de la tela, sino también de la elaboración del truco (argumento).
6) La hechura del truco exige igual hechura de las formas.

III.

¡ N O S O T R O S

HACEMOS PROPAGANDA DEL HOY! El Hoy es el truco, cegador en su carácter imprevisible= =única forma de pintura de Hoy:

el manifiesto excéntrico.

La vieja pintura ha muerto por sí sola. El MANIFIESTO EXCÉNTRICO DESTRUYE A LA PINTURA EN GENERAL.

Proponemos

1) La boulevardización de todas las formas de la pintura de ayer. Cubismo-futurismo-expresionismo a través del filtro laconismo-expresión-exactitud-imprevisto.
2) El máximo empleo de las formas de la prensa popular, del cartel, de las cubiertas de libros de las colecciones económicas, de la propaganda, de los tipos de imprenta, de las etiquetas.
3) ¡El manifiesto excéntrico LO VE TODO - LO SABE TODO! El empleo de los procedimientos pictóricos con fines de agitación y propaganda. Últimos inventos, novedades, modas.
4) Estimular el género pintores-momentalistas. Las caricaturas, la *revue.*
5) Estudio de las locomotoras, de los automóviles, de los buques de vapor, de los motores, de los mecanismos.

¡Enseñaremos a querer a la máquina!

Los productos de la empresa «Arte» NO SON APTOS PARA EL CONSUMO.

Todo el mundo debe convencerse:
la mejor empresa del mundo es la «Vida».
¡Cuidado con las falsificaciones!

¿NECESITAMOS LA VIDA? ¡TENEMOS QUE HACERNOS NECESARIOS A LA VIDA!

¡Constructivistas, máquinas, puentes, edificios, Os esperan! ¡Pintores excéntricos, music-halls, circos, paredes de rascacielos están libres para vuestro pincel gigantesco!

ESCENTRICISMO
PINTURA
PROPAGANDA
¡¡¡PARA TODOS LOS QUE VIVEN HOY!!!

P.S. A los respetables teóricos, críticos y estudiosos del arte, que mascullan sin malicia palabras sobre los errores de nuestra juventud ardiente, lanzamos la fórmula de Marinetti: «¡Los viejos siempre se equivocan, incluso cuando tienen razón, mientras que los jóvenes siempre tienen razón, incluso cuando se equivocan!»

FEKS fábrica del actor excéntrico
profesores:

Y. A. Annenkov. N. N. Evreinov. A. Kapler. G. M. Kozintsev.
G. Krizicky. A. Lure. K. M. Miklasevsky. C. Mitusov.
A. Oslov. N. Punin. A. Sezz. Takashima. N. Y. Tamara.
V. Tatlin. L. Z. Trauberg. S. J. Yutkevitch y otros.

EL TEATRO EXCÉNTRICO
EN PREPARACIÓN

I. El matrimonio. Una aventura verdaderamente extraordinaria del exc. Serz.

II. Pink-pank.

III. El drin-gentleman y la botella corrompida.

EDICIONES

Georgy Krizicky. El *balagan* filosófico.
Excentricismo n.° 1.

EN PREPARACIÓN

Grigory Mijailovitch Kozintsev. Prince - Pinkerton - Perun - Peto.
Georgy Krizicky. El circo.
Leonid Zacharovitch Trauberg. Genial como Gilbert.
Serguei Josifovitch Yutkevitch. El manifiesto excéntrico.
Excentricismo n.° 2.

1922 otoño 1922 otoño

EXPOSICIÓN
DEL MANIFIESTO EXCÉNTRICO

Grigory Mijailovitch Kozintsev. Serguei Mijailovitch Eisenstein.
Serguei Josifovitch Yutkevitch.
Museo de los carteles norteamericanos, de las cubiertas de las novelas por entregas, etc.

INFORMACIONES - ABONOS - PROPUESTAS
«DEPÓSITO DE LOS EXCÉNTRICOS»

Bossejnaia, 7, app. 7
1000 ejemplares

5.ª tipogr. de Estado

(Título original: *Ekscentrizm,* Ekscentropolis, byvsh.
Petrogrado, 1922)

Documentos gráficos

1. Primera página del *Manifiesto del Excentricismo*, San Petersburgo, 1922, firmado por Grigory Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevitch

ЭКСЦЕНТРИЗМ

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

ГЕОРГИЙ КРЫЖИЦКИЙ

ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

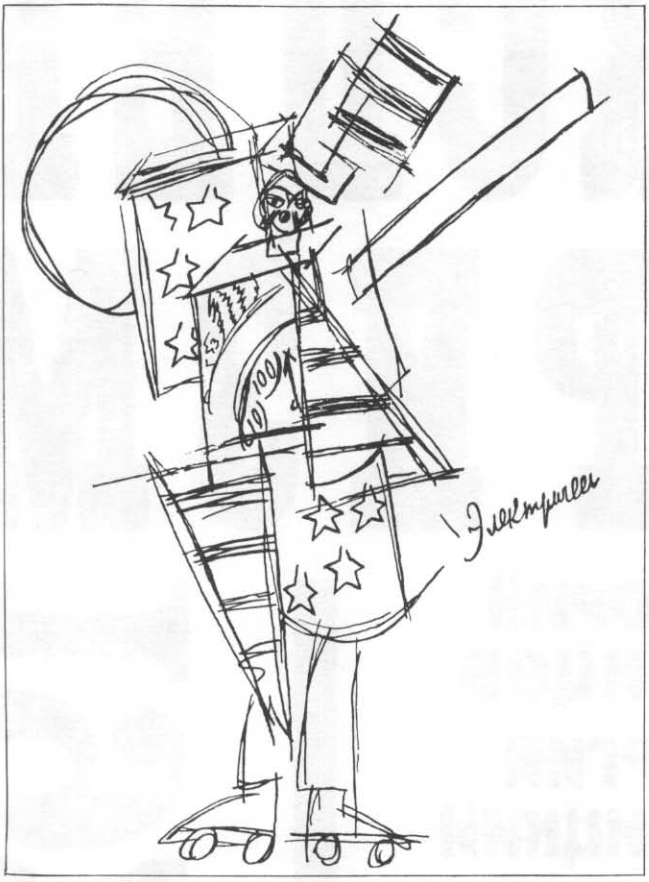
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

1922

ЭКСЦЕНТРОПОЛИС

(БЫВШ. ПЕТРОГРАД)

Глава первая



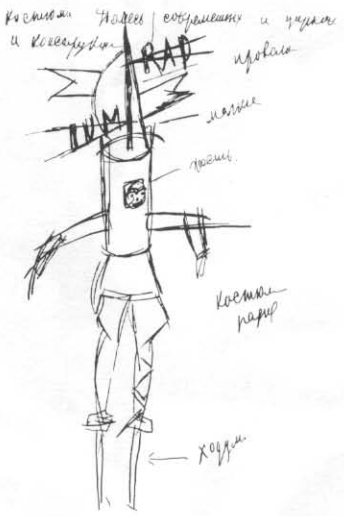
2. Apunte de Kozintsev para la primera representación teatral de la FEKS, 1922

3. Los fundadores de la FEKS. De izquierda a derecha: Leonid Zacharovitch Trauberg, Serguei Josifovitch Yutkevitch y Grigory Mijailovitch Kozintsev (San Petersburgo, 1922)

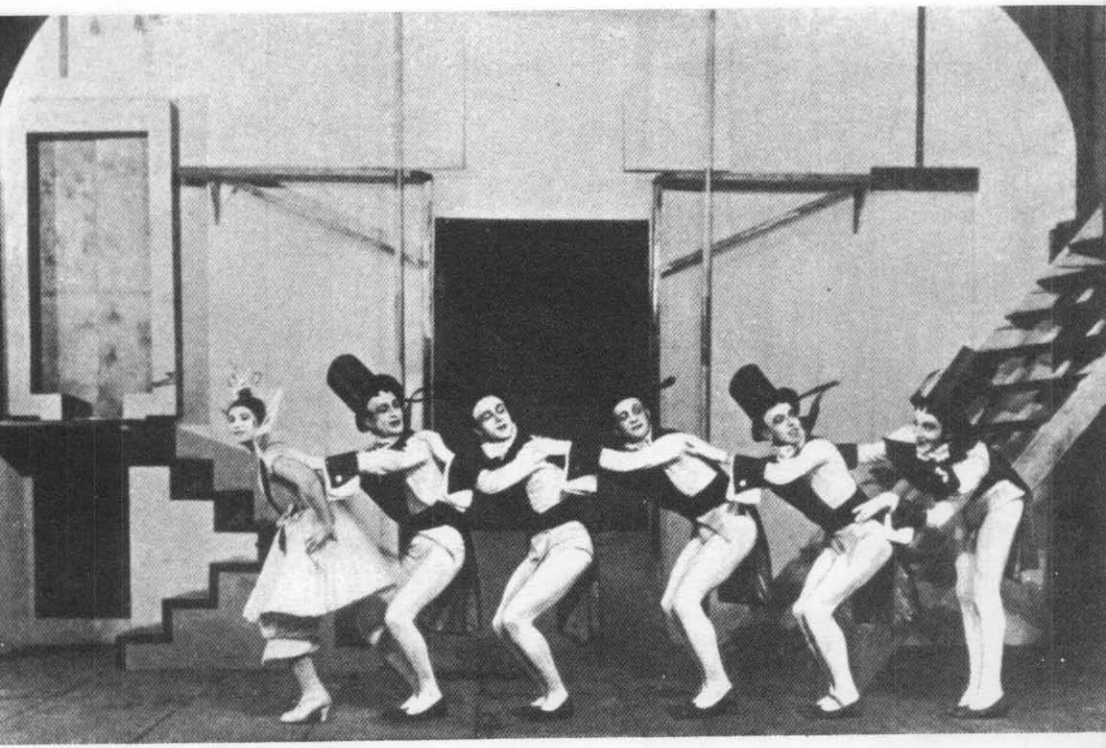
4. Cartel-collage para el film de la FEKS *Las aventuras de Octobrina*, 1924

ФЭКС
РЕЖИССЕРЫ
КОЗИНЦЕВ
ТРАУБЕРГ
„ПОХОЖДЕНИЯ
ОКТЯБРИНЫ"

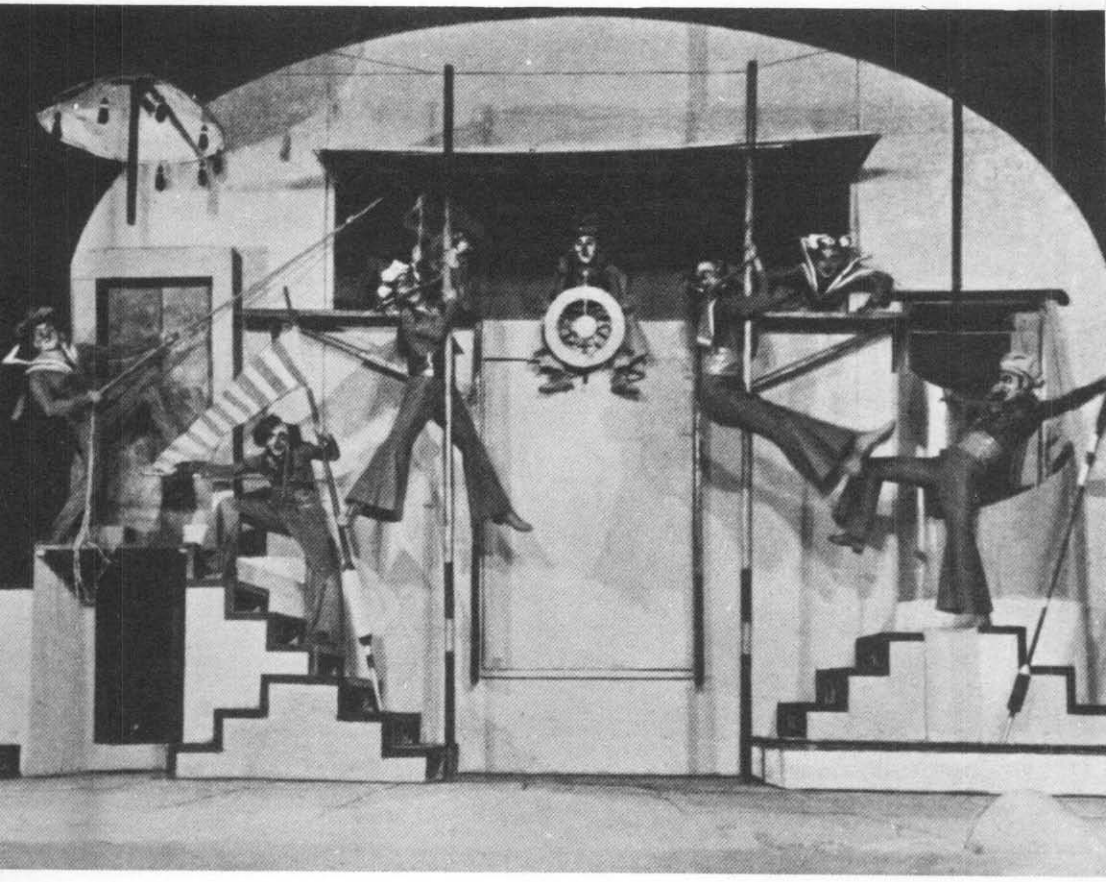
Эскиз костюма Фекалы.



5. 6. 7. Bocetos de figurines teatrales de Kozintsev para la representación del *Matrimonio*, 1922



8. Paralelamente a la FEKS, otros grupos daban vida a un teatro renovado, en el que se mezclaban los elementos de la pantomima tradicional francesa, los del teatro de feria, los del teatro de saltimbanquis y la farsa del tabarin. El teatro excéntrico se caracteriza por reunir a la vez elementos populares e intelectuales; es típico el caso del teatro de Tairov. En la fotografía, una escena de Giroflé-Giroflà, con escenografía de Yakulov, 1922



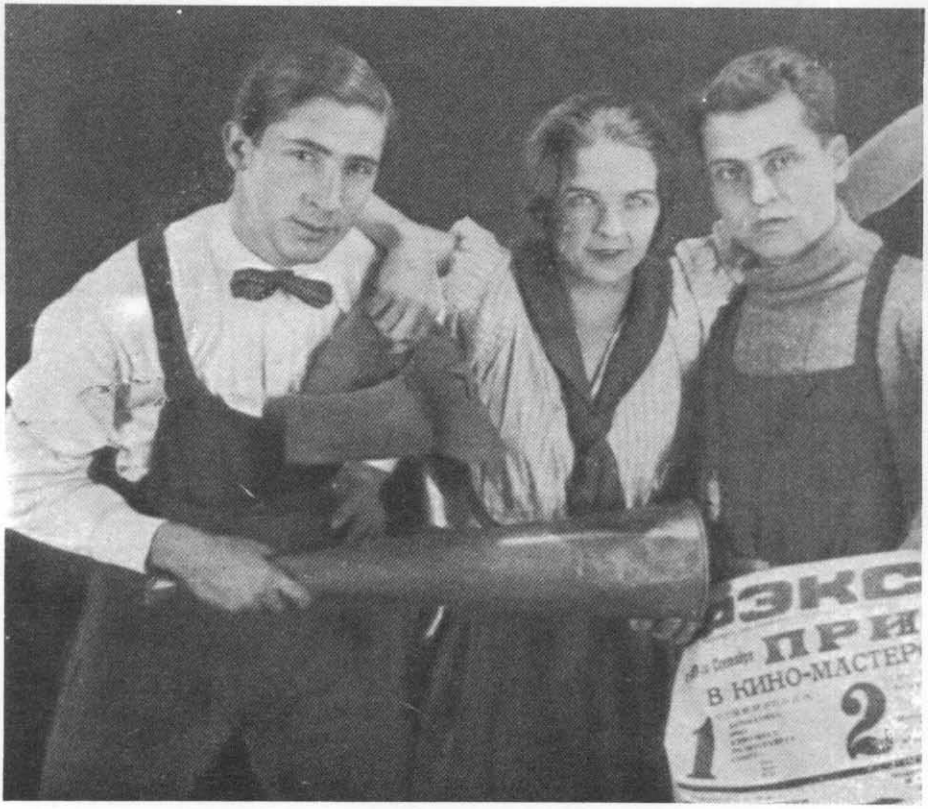
9. Otra escena de *Giroflé-Giroflà*, de Tairov, con escenografía de Yakulov

10. Fotografía de escena de una dirección teatral de Serguei Mijailovitch Eisenstein

11. *Inscenirovka* (puesta en escena de plaza posrevolucionaria): a partir de 1918, San Petersburgo es escenario de grandiosas experiencias de espectáculos de masa, como la *Toma del Palacio de Invierno,* reconstruida en el mismo lugar de los hechos, con la participación del ejército, la marina y de comparsas que representaban capitalistas y proletarios, en presencia de una enorme multitud. Dichos *espectáculos de masa* amplían la tradición inaugurada por Maiakovsky con su *Misterio bufo.* Films como *La huelga* y *El acorazado Potemkin,* de Eisenstein, encajan en esta clase de espectáculos revolucionarios de masa.

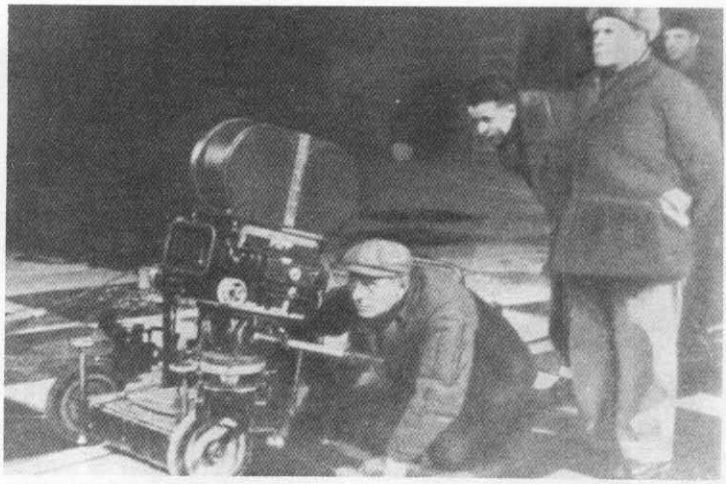
12. El teatro se representa a sí mismo. Fotografía de una exposición de materiales teatrales en Moscú, en la década de los años veinte

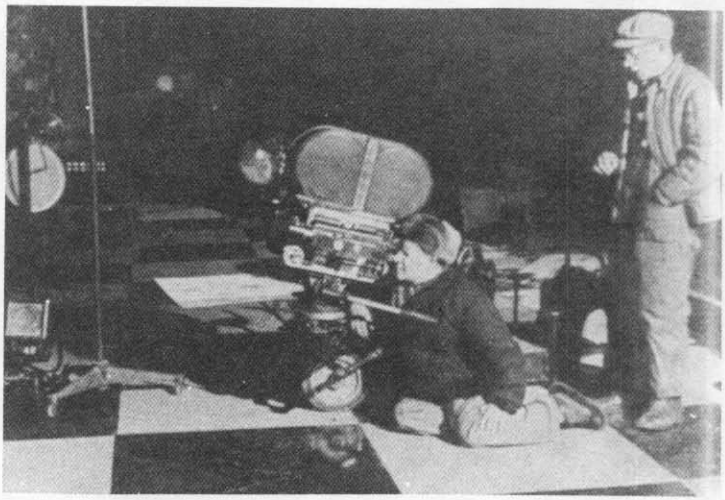
13. Fotograma de *Mishka contra Yudenic*, film de Kozintsev y Trauberg, 1925

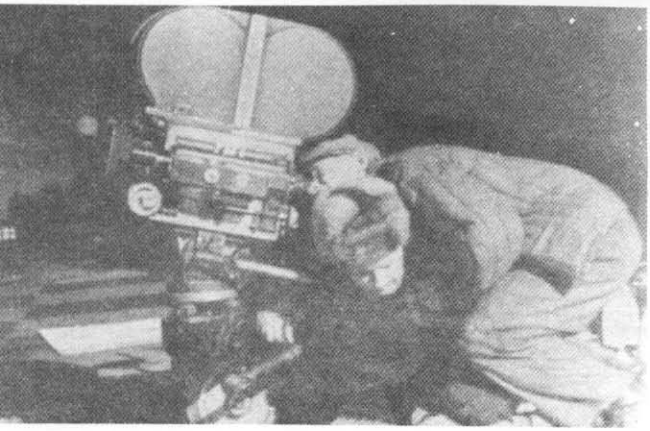


14. G. M. Kozintsev, la actriz Z. Tarchovskaia (protagonista de *Las aventuras de Octobrina*) y, a la derecha, L. Z. Trauberg, en una fotografía de 1925

15. Andrei Nikolaievitch Moskvin, el principal operador de la FEKS, en una fotografía de 1927

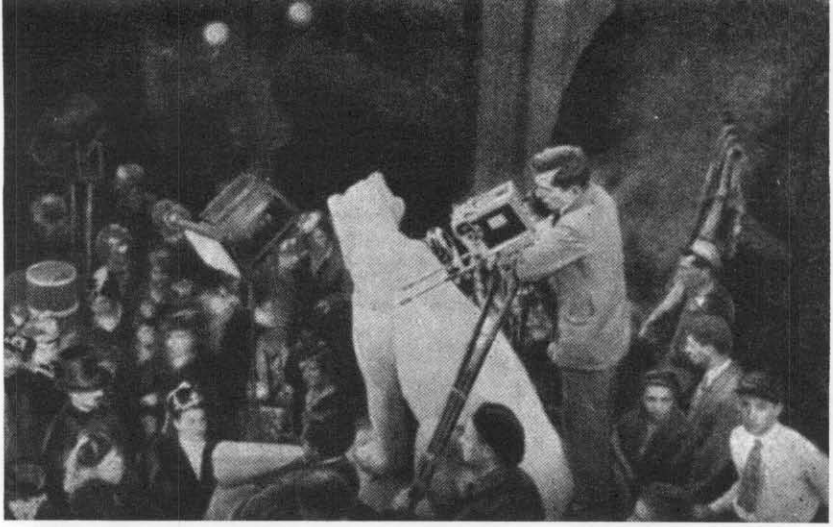






16. 17. 18. El operador Moskvin trabajando en compañía de Eisenstein, durante el rodaje de *Iván, el Terrible*, 1941-1944

19. 20. Arriba: A. N. Moskvin mientras rueda una escena de *Sola*, de Kozintsev y Trauberg, 1930
Abajo: escena del mismo film, estrenado en 1931



21. A. N. Moskvin rodando una escena de *La ruta del diablo*, 1926

22. El grupo de la FEKS durante el rodaje de *La Nueva Babilonia*, 1929

23. El «teatro de variedades» se convierte en cine: el actor Serguei Apollinarievitch Gerasimov, miembro del grupo de la FEKS y director desde 1931, ilusionista en el film *La ruta del diablo, de* Kozintsev y Trauberg, 1926

24. Boceto de figurín teatral (el prestidigitador) dibujado por Kozintsev en 1920

25. S. J. Yutkevitch en la época de su colaboración con la FEKS

26. Cartel del primer film de Yutkevitch, *¡Dale a la radio!*, 1925. Entre los autores de la FEKS, Yutkevitch se interesaba especialmente por los procedimientos de las novelas policíacas y de aventuras: la técnica excéntrica y del extrañamiento asume una función indirectamente ideológica al desenmascarar los procedimientos de la distorsión semántica ocultos en la intriga, la aventura y la peripecia

Yury Tynianov

El abrigo (argumento para el film, según Gogol, 1926)

Durante el reinado de Nicolás I, el joven y humilde funcionario Akaky Akakievitch Bashmackin ve en la Perspectiva Nevsky a una muchacha que le impresiona por su belleza. La sigue, pero otro funcionario más listo se le adelanta. La muchacha, seguida por el audaz funcionario, llega frente a una casa de mala nota donde un rico propietario, de paso por San Petersburgo, aprovecha la ocasión para corromper al funcionario induciéndole a falsificar un acta de los tribunales. Al día siguiente, este último pone al corriente de la propuesta del hacendado a su compañero y decide asociarle en el asunto, sirviéndose de la muchacha.

Mientras, en su habitación, Bashmackin sueña en la muchacha y... le despierta unos golpes dados en la puerta. Un criado de la casa de mala nota le invita a que vaya a reunirse con la joven. Sorprendido, Akaky Akakievitch le sigue. A la mañana siguiente, examina el asunto, absurdo y enredado, nacido de los desafueros de dos hacendados. Bashmackin se debate en el dilema: ¿hacerlo desaparecer o no hacerlo desaparecer? Después coge un par de tijeras.

Akaky Akakievitch espera temblando en su departamento el castigo. Pero nadie se ha dado cuenta de nada, su jefe le riñe por una borradura y le echa.

Abatido, Akaky Akakievitch va a la casa de mala nota, se pelea con el hacendado, rechaza su dinero y amenaza con descubrir la falsificación. El hacendado enfurecido, el dueño y la muchacha echan al funcionario.

Pasan años. Akaky ha envejecido. Su abrigo está gastado. Akaky comienza a soñar con otro abrigo. Se lo representa como a una especie de «agradable compañero». Tras muchas privaciones ha conseguido reunir la suma necesaria y el abrigo ya está listo. Akaky se siente renacer. Sus compañeros le saludan. Le invitan a una fiesta. Akaky acude a ella orgulloso y feliz. Al principio todo el mundo le

rodea y le felicita, pero después le dejan solo y ya no sabe qué hacer. Vuelve a su casa en los suburbios de la ciudad. En una plaza cubierta por la nieve, unos ladrones le roban y huyen con su abrigo. Akaky, aturdido, les persigue; cerca de un bastión, pide ayuda a una esfinge, a unos empleados borrachos, a una estatua... Unos obreros le aconsejan que acuda al «Personaje Importante», que le ayudará.

El «Personaje Importante» —el funcionario atrevido que antes trabajaba con Akaky— le obliga a esperar largo rato, luego le recibe y, con mucha prosopopeya, le reprocha su desorden. Todo ello acaba con Akaky. Enferma. Apariciones extrañas le atormentan... Akaky Akakievitch muere como corresponde a un funcionario: escribiendo a su departamento —en el correspondiente impreso— que le borren de la plantilla por defunción.

Del guión literario de Yury Tynianov, publicado en *Krasnaia Nov*, n.º 20, 1926.

Evgueni Mijailov y Andrei Nikolaievitch Moskvin

La función del operador cinematográfico en la creación del film, 1927

1. La «troupe»

La parte principal del trabajo necesario para producir un film no gravita sobre los hombros de una sola persona, sino sobre los de todo un grupo, y especialmente sobre los del director, operador y escenógrafo.

La actividad que el equipo tiene que desarrollar, consiste, esencialmente, en conseguir que cierta acción, con una materia propia real, o apropiadamente organizada para las tomas cinematográficas, y dotada de una existencia tridimensional, una vez pasada a través del proceso de filmación y laboratorio, quede impresa en la película, para adquirir, después del montaje, una peculiaridad propia, puramente cinematográfica, que ya no es tridimensional, sino bidimensional.

El conocimiento de las condiciones, las peculiaridades y los métodos de un proceso técnico en continua fase de transformación y perfeccionamiento, de un trabajo capaz de hacer cada vez más expresiva esta vitalidad cinematográfica, permite al equipo (y le obliga a ello) a organizar la acción de «rodar» en manera adecuada a los continuos progresos de la técnica cinematográfica.

Al producir un film «artístico», esta exigencia asume la máxima importancia, si se quieren obtener el tono y el estilo necesarios, tanto en lo que concierne al cometido de la dirección, como al técnico de la filmación.

Hagamos ahora algunas consideraciones acerca de las condiciones en que tiene que desarrollarse este trabajo y acerca de la participación del operador cinematográfico en el «estilo» del film.

El trabajo del operador está indudablemente unido a los del director y del escenógrafo.

En la elección acertada del director, del operador y del escenógrafo, estriba el quid de la buena calidad del film.

El recíproco conocimiento, cierta afinidad de gustos e intereses, la capacidad para encontrar una dirección común en el método común de trabajo, un interés verdaderamente vivo por el material y por el tema y, finalmente, las buenas relaciones en el plano puramente humano, son las condiciones en las cuales es posible producir un film que no sea el resultado de la actividad de cada uno de los individuos en particular, sino el producto verdaderamente compenetrado. Por eso, al escoger los miembros del equipo, debe prestarse la máxima atención a las condiciones más arriba mencionadas.

En cuanto a la participación del operador, a primera vista puede parecer que su cometido consiste simplemente en colocar la «cámara» sobre un trípode y encontrar el enfoque «justo» y la «justa» exposición, para luego ponerse a dar vueltas a la manivela mecánicamente.

Puede que eso sea lo que ocurría en los albores del cine, pero a pesar de que hoy todavía ocurre algunas veces, debe tenerse presente que el nivel actual del arte cinematográfico (que ya cuenta con varias obras de arte en su activo), las exigencias relacionadas con el operador aumentan cada día más, se hacen cada día más rigurosas y, por tanto, ya no es momento de limitarse a dar vueltas a la manivela.

Recordemos, además, que el proceso de la filmación no consiste en absoluto en la pura y simple reproducción de lo que se rueda: consiste, más bien, en un prisma a través del cual la acción adquiere su propia esencia y realidad cinematográficas. Se trata de un momento decisivo en el proceso de producción de un film, puesto que este momento determina su calidad y el material del cual, por medio del montaje, el film asume valor estilístico.

El cometido y la función del operador, que dispone de una amplia gama de posibilidades técnicas y artísticas (de las cuales hablaremos más adelante), no consisten en algo autónomo (la técnica por la técnica). Se trata, por el contrario, de utilizar las posibilidades de que dispone para fundirlas, de manera orgánica, con los demás elementos del cine (ritmo, atmósfera, tono general) para encadenar la atención del espectador a los hechos que se suceden en la pantalla.

La calidad del trabajo desarrollado por el operador, sin hablar, de momento, de su experiencia y capacidad intelectuales, depende de un gran número de causas extrañas por completo a su persona.

Además de depender de las posibilidades de carácter organizador, o sea, de poder disponer de determinado período de tiempo, de determinados medios técnicos, materiales y así sucesivamente, el trabajo del operador depende en gran parte del desarrollado por el director y el escenógrafo.

Concierne al operador dar forma técnico-artística al

material cinematográfico, pero la elección de los materiales y el modo en que los tratan el director y el escenógrafo limitan la gama del material y las posibilidades de toma por parte del operador, debido a la íntima conexión existente entre sus métodos de trabajo y el carácter del que desarrollan el director y el escenógrafo, y también a la relación con el plan general de producción.

El proceso de producción de un film puede dividirse, de forma algo esquemática, en tres fases fundamentales:

1) La preparación de un guión de trabajo y de un plan de rodaje, y también del trabajo de organización necesario para la preparación de este último.

2) El rodaje y la sucesiva elaboración, en el laboratorio, del material filmado.

3) El montaje del material filmado ya tratado en el laboratorio.

Estos tres aspectos están tan estrecha e indisolublemente conectados entre sí, que para desarrollar cualquier trabajo (incluso mínimo) en una cualquiera de estas tres fases, es necesario un completo y detallado conocimiento de los planes de trabajo de las otras dos.

2. El guión de trabajo del director y el plan de rodaje del operador

El guión de trabajo del director constituye el fundamento de todo el film y debe consistir en un plan detallado de todo el trabajo que el director desarrollará desde el principio hasta el fin. También debe ser un plan de montaje del futuro film. Desde un punto de vista teórico, el montaje constituye, en tal sentido, un proceso meramente mecánico; el simple acto de unir cada fragmento filmado, ateniéndose rigurosamente a la hoja de montaje de la cual hemos hablado antes.

Dada la estrecha relación existente entre el trabajo del director y la forma técnico-artística que le hace asumir el operador, una vez admitida (aunque sólo sea teóricamente) la posibilidad de preparar, paralelamente al guión de trabajo, un guión de las tomas y la iluminación, cuidadosamente meditado en todo lo que se refiere a métodos y condiciones de luz, y que siga meticulosamente el ritmo de todo el film, al final tendremos un film rodado, efectivamente, de acuerdo con el plan y el estilo deseados, y rigurosamente orgánico, tanto desde el punto de vista del plan general de trabajo como en sus más mínimos detalles.

En el guión de trabajo del director, lo mismo que en el del operador, cada fragmento de montaje debería tener un valor

y un lugar bien precisos, tanto en relación con todo el film como con los distintos fragmentos contiguos de montaje. En el caso de un trabajo de guión elaborado de manera verdaderamente ideal, la eliminación o trasposición de cualquier fragmento provocaría inevitablemente una ruptura de la unidad, por lo menos en uno de los dos distintos guiones de los que hemos hablado.

En la praxis de la filmación, incluso en las condiciones actuales, que son más bien primitivas, son más que frecuentes los casos en los que debido a un montaje «libre» (no fundado en el guión de trabajo), los trozos filmados no tienen nada que ver con la serie de los contiguos, violando por consiguiente la perspectiva del lugar y del tiempo de la acción.

De ello se desprende la necesidad de un guión de trabajo lo más detallado posible, que permita al operador preparar un proyecto, por lo menos aproximado, de las tomas y de la iluminación, siempre y cuando el montaje sea realizado por el mismo director. Éstas son las condiciones necesarias para salvaguardar el carácter orgánico y unitario del film.

En nuestro país se dedica poco tiempo y muy poca atención a la preparación del guión de trabajo y, por tanto, a la preparación del plan de las tomas y de los métodos técnicos que deberán utilizarse. Para no hablar de los casos de transformación parcial o integral del guión una vez iniciado el rodaje, en que se destruye por completo todo el plan de las tomas y de la dirección, anulando en consecuencia el carácter unitario del film. Todo esto cuando incluso la menor desviación de un guión riguroso de trabajo daña gravemente el plan de las tomas preparado por el operador.

Cuando el operador se dispone a rodar cualquier escena o detalle, tiene que conocer por completo la estructura del montaje, sus relaciones con los fragmentos contiguos, su función dentro del proceso general de la acción, el tono y la atmósfera, y también la clase de plano (plano general, etc.) con que el director se propone rodarla. En estos casos, el operador tiene que utilizar los métodos adecuados a la escena en cuestión, anteriormente verificados por propia experiencia.

Un guión rigurosamente elaborado y el plan de las tomas sólo revisten auténtica importancia si el trabajo de organizar la preparación de dichas tomas se lleva a cabo de manera completamente conforme con el plan. Si llegado el momento de rodar todo se encuentra donde debe estar, el material está adecuadamente organizado y cada miembro del equipo conoce el material con que ha de trabajar y sabe perfectamente lo que debe hacer, sólo entonces es posible realizar un trabajo normal, de carácter planificado y metódico, tal como es necesario en cualquier trabajo, pero sobre todo en una actividad tan joven como lo es, entre nosotros, la producción y técnicas cinematográficas.

En nuestro trabajo, llegado el momento de «rodar»,

una preparación insuficiente da lugar a innumerables «circunstancias desagradables», en apariencia imprevistas (casi siempre objetos no aptos para el empleo a que se dedican, o bien su falta, o problemas relacionados con la auténtica utilización del equipo técnico, etc.), pero que se habrían podido perfectamente evitar. De tal forma, una cantidad enorme de energía es desviada y aplicada a otros cometidos, con gran perjuicio para el trabajo, del que se acaba violando el ritmo y la programación. Con esta introducción de elementos fortuitos, el trabajo adquiere con frecuencia carácter de lo que, entre nosotros, suele definirse como de «chapucería».

El operador, es decir, quien da forma técnico-artística al material de las tomas, tiene que estar al corriente del trabajo preparatorio desarrollado por los demás miembros del equipo y debe conocer el material con el que tendrá que trabajar a continuación. En una serie de cuestiones su consejo no sólo es indispensable, sino que incluso puede tener una importancia decisiva (por ejemplo, al establecer las horas en que deberá rodarse en exteriores, en los problemas acerca del color y de la decoración de interiores, etc.). La participación directa del operador en el trabajo de organización, del que depende la calidad de su trabajo, es indispensable, y en toda la actividad preparatoria deberá consultársele continuamente, acerca del plan técnico y del artístico.

Sólo en la subordinación real de las demás exigencias a la de la forma técnica y artística de las tomas, conseguimos ver la perspectiva de un mejoramiento de todo el proceso de producción del film no sólo cualitativo, sino también de su «estilo».

3. El director y el operador

La sola acción de «rodar» exige la mayor concentración tanto por parte del director, como por parte del operador.

Si el aspecto más difícil y responsable del trabajo desarrollado por el director consiste, esencialmente, en el relativo a las formas espaciales, con todas sus posibles combinaciones y correlaciones, el trabajo del operador, consistente en reproducir dichas formas de la manera más expresiva, en una pantalla plana y rectangular, no es de menor responsabilidad.

En el momento de la filmación el trabajo del director y el del operador están inseparablemente unidos entre sí; el principio creador colectivo exige la máxima coordinación y un control mutuo entre director y operador.

La comprensión, por parte del director, de la absoluta importancia de las exigencias planteadas por el operador, es decir, por quien da forma al material directivo, traduciéndolo en formas cinematográficas convencionales, tiene una enorme importancia en

el trabajo común desarrollado por ambos y permite al operador aplicar fructuosamente sus propios principios creadores que provocan, ante todo, un incremento en la expresividad y vitalidad cinematográficas del material que se está rodando. Si, por el contrario, el director subestima la importancia del trabajo desarrollado por el operador y no toma en consideración las exigencias técnicas y artísticas en las que se funda la actividad de éste, se produce una disonancia, un menor interés por el trabajo por parte del operador (siempre y cuando no sea un simple artesano), que acaba por limitarse a una actividad puramente técnica, o sea, la de plasmar el material con métodos que no consiguen expresar su esencia más profunda.

En el momento en que se rueda cada fragmento de montaje, el operador tiene que atender, al mismo tiempo, a toda una serie de condiciones que considera indispensables.

En el momento del rodaje el operador tiene que:

1) Vigilar continuamente las condiciones de carácter puramente técnico (cámara, iluminación, etc.).

2) Recordar la manera en que el fragmento de montaje que se está rodando deberá insertarse con los contiguos, y qué relación tiene con el curso general de la acción (es decir, tiene que conocer el guión general de trabajo).

3) Preocuparse del tono y de la atmósfera de la escena que se está rodando, para hacer partícipe de ella al público (es decir, tiene que conocer el guión general de trabajo más el plan específico del director).

4) Según el fragmento que se esté rodando, aplicará el método adecuado de rodaje y de iluminación ya programado en el plan de las tomas y experimentado en el laboratorio (es decir, tiene que realizar el plan de las tomas).

5) Debe combinar su propio trabajo con el del director.

Si el operador cumple todas estas condiciones, podrá crear un «estilo» propio que, junto con el de la dirección y el trabajo combinado de director y escenógrafo, dará vida al estilo general del film.

En el trabajo del operador no cuenta en absoluto la división del material según su importancia aparente; todo depende de la función y de los cometidos de dicho material en el cuadro de desarrollo de la acción.

Un objeto, el actor, la escenografía, el vestuario, el paisaje, etc. que se entremezclan a lo largo de un film, adquieren su significado específico y su importancia determinante en cada momento del mismo, y puede ocurrir que un detalle aparentemente insignificante, por motivos de montaje, desplace al actor (el «material» más difícil), reduciéndolo a la función de mero objeto inanimado.

Por tanto, es necesario que el operador dedique igual

atención *a todo* el material, que se esfuerce, junto con el director, en aclarar la esencia de todo cuanto se rueda en una escena determinada, encuadrándola en el conjunto del film, recurriendo, para ello, a medios técnicos capaces de revelar al espectador la esencia interior de los objetos, a menudo oculta en la vida cotidiana. Se trata del arte de «ver» los objetos y de reproducir los materiales del rodaje de manera personal.

4. Los medios técnico-artísticos del operador

Para la elección de los métodos de rodaje, el operador se sirve de los medios técnico-artísticos que tiene a su disposición, es decir, de la luz, la óptica, con sus varias propiedades, la composición del encuadre, las posibilidades que ofrece el laboratorio, etc., eligiendo los medios que más se adaptan al estilo de la dirección.

La recepción del film por parte del público, es decir, la percepción de las masas de luz y sombra proyectadas sobre la pantalla, y que cambian continuamente de forma y disposición, ofrece al espectador todo un mundo de impresiones, encerradas en formas convencionales, puramente cinematográficas, y originadas precisamente en el momento de la proyección por la luz y la sombra.

Éste es el principal y único material de los medios expresivos cinematográficos (si no se toman en cuenta formas todavía poco elaboradas, como el cine en color y el sonoro). A través de estas formas convencionales, y sólo a través de ellas, vemos el contenido y el significado interior del film ofrecido al espectador, quien sólo lo percibe con la vista y sólo percibe lo que ve en la pantalla plana. (La ilustración musical no es otra cosa que un elemento que sirve para reforzar estas emociones visuales.)

La luz y la sombra, elaboradas y organizadas a través de los medios técnicos y del montaje, adquieren en el cine la fuerza creadora de reproducir, organizar, revelar, intensificar o atenuar a voluntad, y algunas veces la de transformar completamente la esencia visual de las cosas, llevándolas a un grado de absoluta irrealidad y transformándose, a veces, en una entidad autosuficiente.

La luz, lo mismo que la música, tiene la capacidad de influir en la psique humana; las leyes de esta influencia han sido aún poco estudiadas (en el estado actual de las cosas conciernen más al color que a la luz), pero algunas afirmaciones, si se quiere primitivas, acerca de dicha influencia, ya tienen utilización práctica.

Una luz débil, pobre de luces y sombras, de claroscuros, una luz plana, da impresión de aburrimiento y de escualidez. Una luz suave, la abundancia de semitonos y la jugosidad, dan una impresión de calma. Una luz contrastada, así como las sombras profundas, suscitan impresiones emotivas, y así sucesivamente. El alternarse de

distintas luces en una sucesión determinada, el paso gradual o brusco de una luz a otra, la distribución y modificación de las masas claras y oscuras en el interior del encuadre, la elección en el momento del rodaje de fragmentos de montaje contiguos que nos ofrecen determinada parte del fondo, o con determinadas características de luz, etc., constituyen los fundamentos que una vez desarrollados permiten tomar en consideración (aunque sólo sea en un plano teórico) la existencia de un guión de las luces, con una serie de *crescendo* y *diminuendo* rítmicos e intervalos, de acuerdo con el ritmo y con el plan general del film; la iluminación, que es un elemento imprescindible del mismo, si se calcula y se elabora anticipadamente, aumenta la influencia ejercida en el espectador y contribuirá a conservar el estilo «luminoso» particular del producto cinematográfico. Como ya se ha dicho antes, la dificultad de realización práctica hace todavía más necesaria la puesta a punto de un plan, aunque sólo sea aproximado, de tomas y de luces.

Dada la capacidad que tiene la luz de dar vida a determinados estados de ánimo, y en particular a los requeridos por el texto que se está rodando, con el fin de contagiar al espectador con la atmósfera y el tono de la escena y de influir de tal forma en su psique, la lógica vital de la luz no puede ser considerada en absoluto como un elemento accesorio de segundo grado.

La capacidad que la luz tiene de adaptar el material que se rueda a las exigencias del rodaje, su capacidad de destacar de lo general lo más característico, de dar relieve a determinados puntos de la escena, la extensa gama de los claroscuros hacen que la luz, puesta en manos del operador, sea el instrumento fundamental de su trabajo.

Cuando trabaja en interiores, en los estudios cinematográficos, el operador lo hace en condiciones que se consideran óptimas, en lo referente a la organización del material que hay que rodar, si cuenta con las estructuras que le compiten, y éstas son variadas y de número suficiente, y con elementos escenográficos que permitan utilizar dichas estructuras de la mejor manera posible.

La luz sólo se somete por completo a la voluntad del operador en el interior del estudio. Como en él dispone de todo género de estructuras, en cuanto a potencia y concentración luminosa se refiere, y puede modificar la cantidad general de la luz y concentrada, el operador puede aprovechar toda posible combinación de luces hasta donde lo permiten las propiedades técnicas de la película y los procesos de laboratorio.

En el interior de los estudios cinematográficos, la dificultad del trabajo del operador consiste, esencialmente, más que en encontrar fuentes de luz suficientes, o sea la luz necesaria para rodar, en encontrar las correlaciones justas entre luz difusa y luz concentrada.

Incluso con un error del 30 % en la cantidad absoluta

de luz necesaria para determinada escenografía no se verifican graves daños, dadas las propiedades de la película y de los procesos químicos capaces de corregir determinadas oscilaciones luminosas; mientras que cualquier error en las relaciones entre luz difusa y luz concentrada repercute sensiblemente en el carácter general de la iluminación y, por tanto, en el mismo carácter de la escena.

Las normas generales y las correlaciones entre los principales tipos de iluminación dependen del carácter de la escena, de la escenografía, del color y de los detalles del ambiente, de los trajes y de toda una serie de factores varios.

Dada la inexistencia de materiales de construcción de calidad standard y de medidas standard del ambiente, incluso un operador dotado de experiencia y de un buen conocimiento de la luz, puede encontrarse en dificultades si se ve obligado a definir rápidamente y sin errores la cantidad de luz necesaria y, especialmente, las relaciones entre los distintos tipos de luz. Para evitar posibles errores y para trabajar de acuerdo con el plan preestablecido, es indispensable desde el punto de vista de la iluminación el control preventivo de cada complejo escenográfico, especialmente si es complicado desde el punto de vista del operador, o si reviste gran importancia en el conjunto del film.

5. La escenografía

Una parte esencial del trabajo en interiores lo reviste la escenografía, que ofrece al director y al operador el ambiente inmediato y la atmósfera de la acción, y que representa sustancialmente la parte ilustrativa del cine, la que ayuda a presentar al público la clase social y los gustos y las costumbres de las personas que viven o trabajan en ella. También es cometido suyo subrayar el carácter de las escenas que en ella se desarrollan. Cuando es necesario, la escenografía tiene que poner de manifiesto aspectos especialmente característicos de la acción, mientras que otras veces sólo sirve de simple fondo a esta última.

Entre los cometidos del escenógrafo, además del de identificar acertadamente el significado interior revelado por las formas escenográficas está el de llevar a cabo una realización técnica capaz de ofrecer al director y al operador la mayor comodidad posible en el trabajo que han de desarrollar.

Puesto que las exigencias de carácter puramente artístico y las técnicas a menudo chocan entre sí, podría casi decirse que cada complejo escenográfico representa una especie de compromiso.

La «comodidad» de la escenografía, en lo que concierne a los desplazamientos del equipo de iluminación, constituye un mo-

mento de importancia en el trabajo del operador. Gracias a ello se consigue ese acuerdo previo con el escenógrafo del cual ya hemos hablado, en todas aquellas cuestiones referentes a estructura, color, decoración, etc. Ello da lugar también a un contacto continuo con el director, acerca de los problemas de la puesta en escena, siempre en función de las exigencias de carácter técnico.

Una vez planteados todos estos problemas, mediante el equipo de iluminación deberá procederse al indispensable control de la escenografía, para poder corregir sus eventuales defectos.

Entre los sistemas de construcción escenográfica actuales, el más funcional y el que mejor se adapta al trabajo del operador es el realizado por medio de paneles de dimensiones más bien pequeñas, fabricados en serie, con el que se elimina el inconveniente del estorbo excesivo ofrecido por los grandes «escudos» de madera contraplacado, a menudo poco aptos a las dimensiones requeridas en determinado complejo cinematográfico.

Volviendo al problema del trabajo con la luz en interiores, diremos que además de las ventajas ya enumeradas que ofrece la luz artificial, el trabajo en interiores presenta otras características positivas. La mayor posibilidad de «maniobra», la continuidad de la emisión luminosa, la posibilidad de poderla calcular con exactitud y la independencia del tiempo atmosférico; además, sólo si se trabaja en interiores puede obtenerse la máxima plasticidad, relieve y transparencia, es decir, puede reproducirse en la pantalla la lejanía en perspectiva de determinados planos desde otros planos dentro del cuadro de todo el material que se está rodando.

Estas ventajas, que aumentan la fuerza expresiva del film y que permiten reproducir todos los intentos y situaciones que se proponga la dirección, explican la tendencia a realizar las tomas si no precisamente en el estudio, por lo menos en exteriores situados en la misma zona, para así poder tener al alcance de la mano fuentes de luz artificial seguras. Esto permite combinar la luz artificial con la natural, de acuerdo con las exigencias estilísticas de la dirección y del rodaje, para así obtener un resultado que concuerde plenamente con el plan de la dirección.

El resultado obtenido con este método es sensiblemente superior, en cuanto a fuerza expresiva y organización a las habituales tomas en exteriores, y contribuye de una forma muy notable al rigor estilístico de los mismos.

El simple rodaje en exteriores «reales» es difícil y desaconsejable, puesto que el proceso se desarrolla a la inversa; todo tiene que adaptarse a un cálculo que no se puede prever y que depende de un elemento fortuito: el tiempo atmosférico y los cambios de luz que se derivan del mismo.

Cuando se quiere atribuir un carácter y un tono muy precisos a la localidad en la cual se ruedan los exteriores, siempre se termina dependiendo de las condiciones atmosféricas (nubes,

cielo cubierto, niebla, etc.) y acaba uno sirviéndose únicamente de condiciones óptimas durante media hora o todo lo más durante dos horas, y en algunos casos excepcionales, solamente durante 5-15 minutos.

Es difícil suponer que en el día destinado al trabajo las condiciones atmosféricas serán las requeridas, mientras que en otras condiciones el trabajo acabará por perder su auténtico valor artístico.

Si para poder tirar la fotografía que precisa a veces un fotógrafo, se ve obligado a esperar durante largo tiempo las condiciones indispensables para la misma, el carácter industrial de la producción cinematográfica sólo puede permitirse una cosa parecida en casos verdaderamente extraordinarios.

Por eso el puro y simple trabajo en exteriores siempre asume un carácter fortuito y de compromiso en relación con el plan de dirección y de tomas previamente establecido. Ello no excluye la posibilidad de que pueda obtenerse un fragmento de montaje efectivamente bueno desde todos los puntos de vista, que no podría obtenerse en otras condiciones; pero incluso así, siempre se acaba por depender del azar y de la suerte, puesto que la realización exige un período demasiado largo y posibilidades de organización casi ilimitadas.

En muchos casos, si bien no realizan una transferencia integral del trabajo en exteriores al relativo en los estudios, sí podemos por lo menos servirnos de la presencia de suficiente luz artificial en los lugares donde se pretende rodar la escena, gracias a un generador de corriente o bien, como simple paliativo, del empleo de espejos apropiados.

Si las condiciones y la calidad del trabajo del operador dependen hasta ese punto del lugar en que se rueda, el empleo de los otros medios de rodaje no depende de estos factores y permite organizar la reelaboración de esta misma luz y de esta misma sombra echando mano a diversos recursos de carácter técnico-artístico.

La composición del encuadre, o sea, la disposición del material en su interior (un rectángulo plano de lados bien definidos relacionados entre sí), sirve para limitar y organizar la atención del público, dirigiéndola hacia determinados momentos de la acción, y atribuyendo así a cada fragmento de montaje, al igual que a su conjunto, determinada perfección de rodaje.

La composición de carácter cinematográfico resulta más compleja, en relación con la composición plana habitual, debido a los elementos dinámicos y al ritmo de estos movimientos en el seno del encuadre; tanto, que entre los cometidos del operador, que debe desarrollar en colaboración con el director, se halla el de combinar las leyes esenciales de la composición plana con las del movimiento del encuadre y con el cálculo y la distribución del mismo en el tiempo.

Al combinar su propio trabajo con el del director, el operador, modificando el punto de vista mediante el alejamiento, el acercamiento, la elevación o el descenso de la cámara en relación con el objeto que se filma, modificando el ángulo del objetivo y la inclinación de la cámara, y por tanto el escorzo o el carácter de la plasmación en perspectiva, el operador puede determinar la mejor composición del encuadre.

El empleo de varios diafragmas y de otros recursos técnicos, que atribuyen una mayor variedad al rodaje, puede referirse tanto a la composición del encuadre como al carácter dado a la reproducción de las formas.

Como cualquier representación cinematográfica se desarrolla pasando a través de un instrumento óptico, o sea, a través del objetivo; el carácter de las formas de esta representación también depende de la elección de un objetivo determinado.

El empleo de objetivos distintos entre sí por sistema, tipo y distancia focal, en conexión con distintas aberturas y varios tiempos de exposición, y con el empleo de distintas lentes suplementarias y variados filtros, permite obtener imágenes de cualquier tipo, comenzando por las de dibujo más nítido y acabando por las más indeterminadas, tras haber pasado por todas las gradaciones intermedias.

Los objetivos (de tipo anastigmático) empleados en el cine, debido a su perfecta claridad de dibujo (de definición), en la mayoría de los casos no suelen satisfacer las exigencias artísticas del rodaje. La tendencia que tiende a evitar un exceso de nitidez de la imagen, ha llevado a la construcción de instrumentos ópticos que se emplean añadidos al objetivo principal, dotados de un carácter autónomo, que permiten atenuar a voluntad el dibujo o, en ciertas ocasiones, incluso diluirlo por completo (la serie de lentes molidas Herz, las lentes de difusión Kodak y otras; por ejemplo, los filtros con sus distintos grados de corrección).

La consecución de los propósitos del operador dependen por completo de la calidad de la elaboración del material rodado llevado a cabo en los laboratorios.

En caso de revelado imperfecto, el proceso principal, el que permite obtener el negativo, puede reducir a cero el trabajo del operador; por el contrario, los errores cometidos en el proceso de impresión del positivo, a base de un negativo sin defectos, dan mucho menos miedo, puesto que pueden ser corregidos con facilidad.

Es indispensable que el operador conozca perfectamente todos los procesos de laboratorio, en primer lugar para que pueda conocer las condiciones de luz más ventajosas a los fines de los procesos químicos normales de laboratorio (aunque este último tiene muchas posibilidades de corregir los errores del operador) y, en segundo lugar, para tener la posibilidad de distinguir en seguida tanto los errores propios como los llevados a cabo en el laboratorio.

La creación de un órgano destinado a la experimentación y al control, a verificar la calidad de los productos químicos usados, la precisión y pureza de los disolventes y su empleo adecuado, así como la participación directa del operador, puede ofrecer al trabajo de laboratorio un equilibrio técnico que corresponda a las exigencias de la dirección.

Los problemas con los que nos hemos enfrentado, deberían estudiarse seriamente; pero por ahora permanecen a un nivel que podría definirse como caótico-experimental.

El trabajo de cualquier estudio cinematográfico, el esfuerzo de todos los colaboradores, desde la administración hasta los obreros, se reduce —sustancialmente— al hecho de ofrecer a un restringido número de personas (el equipo) la posibilidad de dar vida a un producto acabado, a una serie de minúsculas fotografías fijadas sobre una película de celuloide.

Los estudios cinematográficos tienen que dedicar la máxima atención a las exigencias de carácter técnico-artístico propuestas por el equipo, tienen que adaptar su trabajo a estas exigencias, decisivas para la calidad del producto. El empleo de métodos de organización y técnicos no unificados, además de incidir negativamente en el trabajo de los estudios, crea numerosas dificultades superfluas al trabajo del equipo y, por tanto, también al del operador, empeorando el resultado de su labor.

Por unificación de los distintos métodos de trabajo entendemos un planteamiento racional, por lo menos de los esenciales, científicamente comprobados a través de la experiencia, y consideramos que la metodología cinematográfica es un problema de enorme actualidad, debiendo, por tanto, resolverse lo más rápidamente posible y con el máximo escrúpulo y seriedad.

En todo campo artístico, la técnica de la elaboración del material reviste una importancia enorme; pero, además, en el cine, por ser éste un arte enteramente industrializado, la abundancia, la variedad, el proceso de desarrollo y descubrimiento de los medios técnicos, asumen una importancia del todo excepcional.

El cine da vida, de continuo, a nuevos medios técnicos que aumentan su poder expresivo. Y al decir medios técnicos no nos referimos únicamente a las posibilidades del rodaje técnico por parte del operador, sino al trabajo global del director, del operador y del escenógrafo en la organización de la enorme reserva de material a disposición del arte cinematográfico.

Las posibilidades que tiene el operador, por medio del equipo técnico puesto a su disposición, de ofrecernos el material rodado en la forma requerida por la dirección del film y no como ejemplo de precisión documental —casi siempre completamente inútil en el cine artístico—, demuestran la importancia del operador en el cuadro general de la producción cinematográfica.

La combinación entre el trabajo de los estudios y las

exigencias artísticas y técnicas del rodaje, una elección acertada de los colaboradores, la unificación de los distintos procesos de trabajo, un trabajo de laboratorio llevado a cabo metódica y rigurosamente, la participación del operador en el trabajo de organización desarrollado para crear condiciones que contribuyan realmente a mejorar la calidad del producto y el incremento de todas las posibilidades técnicas, constituyen los elementos esenciales en los cuales ha de buscarse (para no hablar, naturalmente, de las dotes individuales del operador) la solución del problema de un mejoramiento de la producción cinematográfica en general y, en particular, en el caso en que se plantee la cuestión del estilo, del rodaje del film.

Título original: «Rol kino-operatora y Sozdan y filma», publicado en *Poetika kino*, Kinopeshat, Moscú-Leningrado, 1927.

Acerca de Andrei Nikolaievitch Moskvin

El operador Moskvin (1901-1961), uno de los protagonistas del cine soviético «clásico», inició su carrera, entre 1924 y 1925, trabajando como técnico de laboratorio en los estudios del Sevzapkino. Su primera experiencia como operador cinematográfico se remonta a 1926, año en el que colaboró (como ayudante de A. Golovnia, otro maestro del rodaje) en *El mecanismo del cerebro*, film científico de Pudovkin. También se remontan a 1926 sus primeros trabajos originales: *Katka, la vendedora de manzanas* (dirigida por F. M. Ermler) y *La ruta del diablo* (dirigida por Kozintsev y Trauberg). El encuentro con Kozintsev y Trauberg (enemigos declarados de Ermler) fue determinante para la evolución de Moskvin, que con *La ruta del diablo* entró a formar parte orgánica del colectivo de la FEKS, a cuyas realizaciones aportó una contribución siempre fundamental y, en algunos casos (pensemos sobre todo en *La Nueva Babilonia*), decisiva. Después de la disolución de la «fábrica», Moskvin continuó trabajando, de una manera continuada, con Kozintsev *(La juventud de Máximo, El retorno de Máximo, El barrio de Vyborg, Pigorov, Belinsky, Don Quijote)* y, durante algún tiempo, con Eisenstein *(Ivan, el Terrible / La conjura de los boyardos)*.

El artículo «La función del operador cinematográfico en la creación del film» fue escrito por Moskvin en 1927, en colaboración con otro operador de la FEKS, el joven Mijailov. Publicado en la colección *Poetika kino* (dirigida por B. M. Eijenbaum), constituye una confirmación ulterior del fuerte vínculo, teórico y poético, que a partir de la segunda mitad de la década de los veinte une a la FEKS con el formalismo ruso. Se trata de una contribución explícitamente dedicada a problemas de orden técnico, pero cuyas implicaciones teóricas no son pocas ni de poca monta, por lo que creemos vale la pena referirnos a ellas aunque sea de una forma resumida, en parte, para que los razonamientos de Moskvin —que no es un teórico y escribe sin cuidar excesivamente el rigor lingüístico de sus propias intuiciones— no sean tergiversados ni subestimados.

Si el producto cinematográfico es un organismo complejo

y significativo y si su capacidad de significar depende del concurso de elementos heterogéneos (texto, escena, actor, forma del encuadre, velocidad de la toma, naturaleza de la luz, estructura del montaje, etc.), para obtener un producto coherente (y artísticamente rico) es necesario que cada uno de dichos elementos sea controlado meticulosamente no sólo desde el punto de vista técnico, sino también, y en primer lugar, desde el punto de vista formal, por ser éste un componente «lingüístico» específico del organismo complejo pero homogéneo que constituye el film. Dicho de otro modo, cada miembro del equipo cinematográfico, del guionista al escenógrafo, del director al operador y al montador, tiene que ser perfectamente consciente de la incidencia propiamente lingüística que caracteriza el sector técnico del que es responsable, y deberá hacer de manera que éste concurra, en lo que tiene de específico, en la construcción de la coherencia estilística superior del film.

Éste es, en síntesis, el planteamiento de Moskvin, cuyo principal método consiste en haber formalizado y llevado hasta sus extremas consecuencias (piénsese en la idea, inmediatamente desconcertante, de preparar, incluso, ¡un «guión» de la luz!) lo que seguramente constituía una praxis implícita del mejor cine soviético contemporáneo y en haber, con ello, aclarado la importancia decisiva del papel específico del operador al que se confía el cometido delicadísimo de «poner efectivamente en forma el material de la dirección», o sea, de traducir en lenguaje cinematográfico un material que el director le entrega de una forma todavía fundamentalmente teatral.

P. M.

Viktor Shklovsky

Nacimiento y vida de la FEKS, 1928

Era la época en que las columnas de soldados friolentos bebían, a lo largo del camino, de las locomotoras, como si éstas fueran samovares.

En que se jugaba a los tejos delante del Ermitage.

En que la gente se bañaba en el estanque del Jardín de Verano y los conejos pastaban en la plaza Uricky cerca de la Columna de Alejandro. Era la época en la que toda San Petersburgo se agitaba como un estandarte «entre los recuerdos y la esperanza, memoria del futuro».

El estandarte era rojo.

Las chimeneas de las fábricas no echaban humo y en las tipografías los rodillos entintados danzaban semicongelados sobre la composición.

El cielo se había vuelto más azul.

El aire se había enrarecido a causa de la Revolución. Toda la ciudad nadaba bajo del estandarte de Octubre.

La Revolución hinchaba las velas incluso de quienes no la habían comprendido.

Las cercas habían sido pasto de las llamas. Las calles habían perdido sus casas, y conminaban a vivir como un rebaño.

Las cañerías del agua, apretadas por el hielo y probablemente abandonadas, caminaban hacia el Neva para abrevarse.

La Perspectiva Veinticinco de Octubre está desierta. Frente a la Casa del Libro un músico toca un solo de clarinete destinado a la Catedral de Kazan.

Cuelgan de la pared, arrugados por el frío, un ejemplar de la revista *Zizn Iskusstva* y un cartel de la FEKS en cuatro lenguas distintas.

Era la época en que Meyerhold —padre y nieto de los jóvenes— había comenzado a viajar por el Sur.

En que Blok hablaba del rey Lear en el Teatro Bolschoi y los futuristas pegaban carteles en las plazas.

Entonces, en la Casa del Pueblo se interpretaba la comedia popular de Serguei Radlov.

Era un espectáculo con numerosas situaciones propias del circo. Un poco antes, o al mismo tiempo, el pintor Yury Pavlovitch Annenkov había presentado su *Primer destilador.*[1] Petrogrado (todavía no era Leningrado) se debatía entre el presente y el futuro y, lo mismo que un proyectil situado entre la Tierra y la Luna, carecía de peso.

Por tanto, vía libre a los experimentos.

En Petrogrado todavía existía una tradición muy sólida. Numerosos escritores se dejaban ver por las calles con aspecto de monumentos ya terminados.

El experimento iba dirigido contra la tradición. La elección del *Primer destilador* de León Tolstoi y su transformación en un espectáculo de circo, era un desafío. La exigencia de dar vida a una nueva tradición se traslucía en lo estropeado de la vieja y en su conexión con el viejo orden de ideas.

Antes de *Los doce,* Aleksandr Blok frecuentaba la tarbena para «estudiar las canciones». Se le veía a menudo en la Comedia Popular.

También Máximo Gorky había escrito una obra para la Comedia Popular, *Rabotjaga Slovetekov* («Ese gran trabajador llamado Logorroico»), que creo no ha sido publicada pero sí representada.

Como respuesta al anuncio, publicado en ruso, alemán, francés e inglés, el primero que se presentó en el estudio de la FEKS fue un canzonetista; después lo hicieron el actor circense Serguei y un malabarista, el japonés Tokoshima.

La primera obra de la FEKS fue *El matrimonio.* Este *Matrimonio* de 1922, enlazaba con el *Sabio,* de Eisenstein y Serguei Tretyakov (la lucha contra Ostrovsky) y se oponía al *Inspector general,* el espectáculo que Meyerhold puso en escena en 1926, aunque en ambos casos se trataba de una adaptación de un clásico. La FEKS y Eisenstein echaban a los clásicos a la basura mientras Meyerhold pretendía restaurarlos. Al mismo tiempo, o casi al mismo tiempo que Kozintsev y Trauberg representaban *El matrimonio,* el director Forreger representaba en Moscú una obra «excéntrica», *La buena disposición hacia los caballos.*

Los escenógrafos de este espectáculo eran Eisenstein y Yutkevitch.

En este momento resulta difícil decir por qué fue precisamente el excentricismo quien dio vida, por medio de Eisenstein, la FEKS y, en parte, también Meyerhold, a los métodos del arte posrevolucionario.

Puede que el excentricismo desplazara la atención de la construcción al material. De todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con la teoría del excentricismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos. El excentricismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida.

Es curioso observar que fueron precisamente los que pasaron a través del excentricismo quienes fueron capaces de asimilar el nuevo material. Además, hoy en día, el excentricismo, considerado no como método de plasmación del material, sino como un aspecto particular del mismo, ya se ha convertido en un fenómeno exclusivamente histórico. Era algo necesario, como en la época en que se elaboraron las leyes de la perspectiva: era necesario el dibujo de las columnas.

A través del convencionalismo de *La ruta del diablo* y *El abrigo*, y a través del *Hermano menor*, la FEKS, tras destruir la retaguardia del adversario, llegó a *S.V.D.*, el film más elegante de la Unión Soviética.

Como fenómeno de adquisición de un nuevo material, debemos darle la bienvenida. El autor del guión, Yury Tynianov, en sus novelas *Kyuchlla* y *La muerte de Vazir-Muchtar* ha demostrado que el nuevo método puede desalojar al arte viejo incluso de sus fortificaciones seculares. Naturalmente, *S.V.D.* es uno de los mejores filmes históricos soviéticos.

Es un film hecho de modo magistral; pero en el futuro, la FEKS, que pretende trabajar con material actual o históricamente actual, intentará hacer un film sobre el tema: *Las colonias agrícolas* o *La Comuna de París*.

No olvidemos que Lessing, en *La dramaturgia de Hamburgo*, dijo: «No siempre merece ser hecho todo aquello que puede hacerse magistralmente».

Se enfada con los estudios cinematográficos. Dice que no se pone atención en la lectura de los argumentos.

Yo también estoy enfadado. Me leen con atención, pero me adaptan.

Cualquier miembro de un consejo artístico es incapaz de prescindir de ello.

Un guión, dividido en varios encuadres, tiene sin duda un aspecto indefenso.

Por otra parte (como se dice en los periódicos), también «es necesario ver qué mandan a la redacción». Una vez trajeron un guión titulado *El inspector general*. Pudovkin estaba sentado en la habitación. Sin abrirlo, pregunté a Pudovkin:

«¿Cómo tengo que empezar un guión del *Inspector general* hecho por un aficionado?»

Pudovkin contestó:

«Un cerdo que se rasca contra un palo.»
Abrí el guión y leí:
1) Primer plano. Un cerdo se rasca contra un palo.

Título original: «O rozdeny i zizni "FEKS'ov"», publicado como prefacio del volumen de Vladimir Nedobrovo y en *Gamburgsky scet*, Leningrado, 1928.

Nota

1. Comedia bufa de León Tolstoi dirigida contra el alcoholismo y publicada en 1886.

Vladimir Nedobrovo

FEKS: Kozintsev y Trauberg, 1928

1. El excentricismo de la FEKS

La FEKS es la Fábrica del Actor Excéntrico.

fechas históricas

5 de diciembre de 1921	«Debate público sobre el teatro excéntrico» en la Comedia Libre de Petrogrado. Tres intervenciones: Grigory Kozitsev, Georgy Krizicky y Leonid Trauberg.[1]
9 de julio de 1922	Inauguración de la Fábrica del Actor Excéntrico. Al frente de la misma, el «Depósito de los Excéntricos»: Grigory Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevitch.[2]
25 de setiembre de 1922	Primera manifestación de la FEKS en la sala del Proletkult. Representación de *El matrimonio,* un «truco»[3] en tres actos. Maquinistas del espectáculo: Grigory Kozintsev y Leonid Trauberg.
4 de junio de 1923	*Comercio exterior sobre la Torre Eiffel,* en la sala de la Comedia Musical. Maquinistas del espectáculo: Grigory Kozintsev y Leonid Trauberg.

9 de diciembre de 1924 — Primera comedia excéntrica: *Las aventuras de Octobrina*. «Trabajo del cine-laboratorio de la FEKS»; autores-directores: Grigory Kozintsev y Leonid Trauberg.

Somos propensos a creer que el excentricismo consiste en pantalones anchos a cuadros, cabellos verdes, sombreros de copa aplastados, negros de frac azul, *fox-trot* y boxeo.

Esta forma de entender el excentricismo es simplista, pero sin embargo no carece de cierta substancia y ha dado vida a una mata pequeña de malentendidos que más tarde se ha transformado en un auténtico árbol.

Los cabellos verdes proceden del music-hall [4] y del teatro de variedades. Pasando por Marinetti.[5]

Marinetti propuso perfeccionar el teatro de variedades, transformándolo en un teatro del aturdimiento y del récord. Proponía a las cantantes que se tiñeran el escote, los brazos y, sobre todo, los cabellos, de todos los colores. Que ejecutaran una sinfonía de Beethoven empezando por el final. Que resumieran a todo Shakespeare en un solo acto. Que confiaran la interpretación de *Hernani* a actores metidos en sacos hasta la cintura.[6]

Esta forma de excentricismo es la más primitiva, desenfrenada y absurda.

El excentricismo del music-hall y del teatro de variedades empieza con la deformación de la forma realista del objeto. Éste asume formas caricaturescas, absurdas e inverosímiles. Incluso se deforma la hechura del objeto.

El excentricismo de la FEKS no es el del music-hall. Se ruega no confundirlo. La FEKS interpreta de manera muy distinta el sentido del excentricismo y se esfuerza, en la medida de sus fuerzas y posibilidades, en hacerlo accesible a todo el mundo.

Nosotros ya no vemos las cosas que habitualmente nos rodean. Como hemos perdido la facultad de pensar, ejecutamos nuestros gestos habituales inconscientemente. La visión repetida de un objeto en un contexto determinado automatiza dicha visión. Dejo de distinguir las cosas que hay encima de mi mesa y las percibo globalmente. Incluso puede pasar muchísimo tiempo sin que yo me dé cuenta de que me han quitado uno cualquiera de tales objetos. Para ver las cosas, es preciso extraerlas del proceso de automatización. Comenzaremos a ver un objeto de manera nueva si lo colocamos en una relación insólita con los demás objetos. Un corresponsal escribía desde el distrito de Ussuri: «Los tigres impiden el cobro de las tasas municipales. Un recaudador ha permanecido más de 24 horas en una garita de centinela, hasta que el tigre, cansado, le ha dejado marchar.»

Shklovsky citaba este ejemplo por otra razón. Pero yo tengo que utilizarlo aquí. Un fenómeno que nos es familiar, el retraso en el pago de la contribución, se sustrae al automatismo por el solo

hecho de haber sido combinado con un tigre. A pesar de que en las condiciones de dicho distrito tal fenómeno puede parecer normal y venga relatado por el corresponsal de una manera automática.

Pero al hablar de la FEKS de Leningrado, no es justo buscar ejemplos en el territorio de los Ussari.

El sentido del método excéntrico de la FEKS —es necesario decirlo— consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto «a través de una visión, y ya no a través de un reconocimiento». Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de «complicación de la forma». La «complicación de la forma» prolonga la percepción del objeto en el plano temporal y complica a la totalidad del proceso perceptivo.

La FEKS utiliza el «extrañamiento» del objeto. En arte, el extrañamiento que separa al objeto del proceso de automatización se obtiene por distintos medios. Shklovsky enumera tales medios en *La teoría de la prosa*, que si no somos avaros y gandules debemos comprar y leer.

Yo, sólo hablaré del método del extrañamiento. La FEKS se sirvió de él en sus trabajos.

El extrañamiento de la FEKS consiste en presentar un objeto separado de los objetos que le rodean. Se saca el objeto de su contexto habitual y se le coloca en otro ambiente.

Las formas realistas del objeto permanecen intactas. Pero el objeto adquiere vecinos nuevos.

De tal forma, la FEKS pasó de un excentricismo simplista y burdo a un excentricismo complejo y más refinado.

En *Las aventuras de Octobrina*, la acción se desarrolla en el ambiente conscientemente simplista de la oficina de un administrador de fincas. La FEKS tomó algunos objetos reales —máquina de escribir, tintero, mesa de despacho, etc.— y los colocó encima de una motocicleta, creando de tal manera un despacho ambulante.

Para extrañar los objetos, basta transferirlos a un ambiente que no es el suyo.

No estamos acostumbrados a ver una máquina de escribir y una motocicleta juntas.

Sin embargo, la forma realista de dichos objetos sigue intacta. Sólo han sido transformadas las relaciones de los objetos entre sí.

De tal forma, comienza a tomar peso el momento del montaje.

Pero de esto, hablaremos más adelante.

Las relaciones recíprocas de las cosas más distintas entre sí y de los conceptos más diferentes, pueden ordenarse de acuerdo con una combinación excéntrica.

En *La ruta del diablo*, la FEKS ha colocado el tema convencional del amor en una situación que no es la suya. La intriga

amorosa entre el marinero Sorin y la joven Valia se desarrolla en unas montañas rusas.

En una combinación excéntrica pueden unirse motivos líricos con material prosaico.

En *El hermano menor,* las escenas líricas se han construido a base de un camión en desuso y un cementerio de automóviles. Normalmente, no se suele considerar un camión como un objeto emotivo. Este material parecía inconcebible desde el punto de vista lírico.

Puede obtenerse un efecto excéntrico adecuado mediante la confrontación de un hombre con diversos objetos.

En *El abrigo,* la FEKS ha resuelto en clave excéntrica la manera de Gogol y el espíritu de la época de Nicolás. Lo ha obtenido gracias a la descripción de las relaciones entre un hombre pequeño y una gran época.

Se compara la minúscula figura de Akaky Akakievitch con enormes estatuas de bronce.

También es característica la confrontación de un funcionario pequeño e insignificante con ladrones pelirrojos y bien plantados. O con la amplia extensión nevada, cuando arrancan el abrigo de los hombros de Akaky Akakievitch.

En *S.V.D.,* se nos muestra la represión de un levantamiento mediante una confrontación excéntrica entre la figura de un pequeño tambor con los cañones macizos, las columnas de soldados, etc.

En *S.V.D.,* siempre se confronta un individuo con una situación atmosférica. Se plantea toda una serie de episodios basándose en las relaciones que median entre los hombres y la tempestad o el viento.

Todos estos procedimientos son característicos de la confrontación excéntrica entre los objetos, del alejamiento del objeto, de su ambiente habitual y de las relaciones que establecen los objetos en un ambiente que no sea el suyo.

2. La FEKS en el teatro

Cuando la FEKS empezó a trabajar, aún no había asimilado el método excéntrico de una manera consciente. No se había dado a sí misma ninguna regla; el método había nacido como una especie de técnica de confrontación entre los materiales.

Shklovsky afirma que el hecho artístico nace de la técnica de la confrontación entre los materiales, mientras que el principio de dicha confrontación puede, inicialmente, no constituir un principio estético. En el plano estético, el fenómeno sólo se asimiló en un segundo momento, y nos damos cuenta de que éste se regula

por determinadas normas. Entre la aparición del procedimiento y su definición, hay la «fase del juego».

Las primeras realizaciones de la FEKS fueron direcciones teatrales. *El matrimonio* (1922) y *Comercio exterior sobre la Torre Eiffel* (1923) fueron una demostración y un experimento en vista de la afirmación de un arte nuevo.

«El arte sin mayúsculas, sin pedestal y sin corona de laurel», como la misma FEKS decía por entonces.[7]

Naturalmente, la orientación de la FEKS era de tipo social. Hace cinco años eran muchos los que no lo comprendían, y muchos todavía siguen sin darse cuenta de ello.

Nuestro arte tiene que responder a las exigencias de un utilitarismo social. Sobre esto, no cabe duda. Además, tiene que coincidir con el ritmo de nuestro tiempo.

Por ejemplo, el ritmo de *Las tres hermanas* del Teatro de Arte no coincide con el ritmo de nuestro tiempo. No hablo de *Las tres hermanas* porque éste haya sido el primer título que se me ha ocurrido, sino porque se trata de un caso ejemplar.

La FEKS comprendió a la perfección cuál ha de ser el arte del siglo de las máquinas y de la electricidad. Para vencer la falta de interés de las masas es necesario ofrecerles un arte chocante, impetuoso, rápido y ruidoso.

La FEKS encontró este arte en el excentricismo. En uno de sus manifiestos proclamaba que los padres del excentricismo eran:

En la palabra: la cancioncilla, Pinkerton, el grito del vendedor y las palabrotas oídas por la calle.

En pintura: el cartel circense y las cubiertas de las novelas populares.

En la música: el jazz (orquesta negra-ruido-alboroto) y marchas circenses.

En el ballet: el bailarín norteamericano del café-chantant.

En el teatro: el music-hall, el cine, el circo, el cafe-concierto y el boxeo.[8]

La elección de los antepasados era artificial. El recién nacido gozaba de una organización más fuerte y muy precisa.

Lo que la FEKS entendía entonces por excentricismo, se opone a la noción que actualmente tienen del mismo. En aquella época, la FEKS trabajaba en la transformación de lo que existe en la realidad. Quería sacudir rítmicamente los nervios del público: por medio de un material a cuya realidad daban formas caricaturescas e hiperbólicas, y de una organización en la cual las formas del divertimento y del music-hall no tenían que quedar ocultas, sino que debían saltar a un primer plano.

Si miramos con ojos actuales los montajes teatrales de la FEKS, podemos afirmar que trabajaba en la puesta al desnudo del procedimiento. Desde el punto de vista formal, podemos colocar

un signo de igualdad entre *El matrimonio* de la FEKS y la parodia *El sabio* de Eisenstein.

En su prefacio, Shklovsky no dice que *El sabio* de Eisenstein apareció después de *El matrimonio* de la FEKS.[9]

La obra había tomado las distancias de los materiales viejos. Se había fraccionado en varios temas escénicos, adecuadamente valorados.

Ivan Kuzmitch tenía que encontrar un punto de contacto con Irma Datsar. Entre ellos asomaba Charlie Chaplin.[10] En *El matrimonio* se condensan distintos géneros: la opereta, el melodrama, la farsa, el cine, las variedades y la máscara. El film *Charlie Chaplin y la hermosa Betsy*. La demostración de la teoría de la relatividad del profesor Einstein.[11] El music-hall (danzas norteamericanas, canciones, circo, pasarela).

A todo esto se le había llamado *Gag en tres actos*. Con un subtítulo: *¿¿¿Electrificación de N. V. Gogol???*

Como género se había escogido el teatro ucraniano (dialectal).[12]

Con *El matrimonio*, la FEKS llevó a escena un arte dinámico, mecánico, asombroso. El método excéntrico combinatorio todavía no había sido suficientemente asimilado.

La FEKS no se preocupaba de la semántica de sus combinaciones. Para ella, el material se justificaba por sí mismo. La combinación de la lengua vernácula rusa con la canción no se entendía como un procedimiento estético, sino como una necesidad técnica destinada a enriquecer un espectáculo que, debido a su estructura, estaba muy cerca de un programa de music-hall.

La disposición del material al margen del espectáculo era tan importante como los distintos números del mismo, independientes entre sí.

El material era puesto en evidencia.

El público no comprendió nada. Ni la crítica tampoco. Algunos ancianos de dientes cariados y de aliento apestoso comenzaron a balbucear injurias absurdas contra la FEKS.

Ignorancia... impotencia...

... burlas blasfemas...

... vulgaridad indecente...

... poligamia criminal... bestialidad concentrada...

... trivialidad... hipocresía... se le toma el pelo a todo el mundo...

Son palabras entresacadas de dos crónicas acerca del montaje de la FEKS. Y no seguiré citando otros ejemplos para no transformar este capítulo en una enciclopedia de la injuria cortés en ruso en los círculos de la *intelligencija* rusa.

Sólo Adrian Piotrovsky tuvo suficiente intuición crítica y educación para defender a la FEKS después de su segundo trabajo, *Comercio exterior sobre la Torre Eiffel.*

Piotrovsky escribió:[13]

«... la idea de incluir en las formas fragmentarias y atractivas del music-hall la esencia de los slogans políticos o, más bien, la de concentrar un slogan político en una breve palabra o en la pirueta de un bufón, es una idea que honra...»

«... Si se me pregunta: ¿es esto arte soviético?, yo contesto naturalmente que *Comercio exterior*... es diez mil veces más útil para la Revolución que los *Cantos del jardín de los cerezos* o que la misma *Misa en memoria del teatro ambulante*...»[14]

En *El matrimonio,* la combinación de materiales heterogéneos era más indispensable como necesidad técnica que como hecho estético.

En *Comercio exterior*... el procedimiento ya se manifestaba de una manera consciente, puesto que, entre otras cosas, enlazaba con una orientación social precisa.

En *El matrimonio,* la FEKS presentaba un auténtico surtido de provocaciones escénicas, mezcladas con una pizca de music-hall. Se habían introducido elementos destinados a estimular al espectador, cuyo cometido consistía en concretar el teatro excéntrico sin generalizar, sin embargo, las fórmulas políticas de los problemas de actualidad.

Comercio exterior... se fundaba en la oposición de dos conceptos antagónicos que poco a poco daban vida a dos visiones sociales opuestas.

El comercio exterior y la Torre Eiffel eran dos nociones que encontraban su motivación en la actualidad, concebidos como producto de dos cambios históricos gigantescos: el primero, en el campo de las relaciones sociales; el segundo, en el campo de la técnica. La obra tuvo éxito porque tenía algo en que apoyarse. La opción extra-estética proporcionaba substancia a la orientación estética de la demostración.

Comercio exterior... estaba construido a base de una rápida sucesión de escenas breves (48 en total). Todas las situaciones extraordinarias, los gags, los personajes excéntricos y americanizados, y los números de music-hall y de circo se apoyaban en un sólido fundamento. Los principios del montaje nacían de la finalidad existente en la base del espectáculo. El material se desarrollaba.

El método excéntrico ya se había asimilado desde el punto de vista estético.

3. «Las aventuras del Octobrina»

En su trabajo teatral la FEKS había chocado con el problema del montaje.

Los fragmentos de programa de music-hall con los cuales se compuso *El matrimonio* constituían la materia prima.

Era preciso coordinarlos. En *Comercio exterior...*, el material bruto se sistemó en una relación excéntrica. Los distintos fragmentos se montaron a base de una *fábula* muy débil que perseguía un efecto excéntrico.

Una vez asimilados los principios del montaje, la FEKS pasó al cine de manera totalmente natural. Empezó a trabajar en una nueva obra en los estudios del Sevzapkino, que ya no existen. Realizó un film excéntrico en tres partes: *Las aventuras de Octobrina.* Se consideró como un trabajo experimental. Entre otras cosas, se trataba de concretar cinematográficamente las fórmulas del manifiesto del excentricismo. En general, los manifiestos pueden ser de dos especies: los que *narran* y los que *enseñan.*

Los primeros son manifiestos de información y de agitación. Están dominados por el tema y requieren un tratamiento realista. Estos manifiestos cuentan algo; se les mira durante largo rato, se observan durante dos o tres minutos.

El manifiesto que enseña, es un manifiesto-slogan o un manifiesto-reclamo. No está dominado por el tema, se mira de pasada, desde la ventanilla de un vagón o de una calesa. Tiene que ser brusco y conciso, para que pueda quedar impreso en la memoria. No necesita ser tratado de manera realista, sino más bien por medio de procedimientos vistosos, asombrosos, anticonvencionales.[15]

En sus primeros manifiestos la FEKS declaraba inspirarse en la publicidad norteamericana.

En *Las aventuras de Octobrina* falta la *fábula.* El film se articula en una serie de slogans: el O.D.V.F.,[16] el Dobrokhim,[17] la alianza entre ciudad y campo,[18] el socorro a los niños sin familia, etc.[19]

Como cada slogan constituía un asunto independiente, la coordinación entre los varios slogans estaba confiada al personaje de Octobrina.

Como resultado, se obtuvo un extraordinario sistema de motivos inesperados.[20]

En el del guión, los slogan estaban realizados mediante la representación de su contrario.

Algunos personajes eran arrojados de un avión en pleno vuelo porque no eran miembros de la O.D.V.F. Un camello no quería transportarlos porque no comían las tortas del Consorcio de Estado para la Alimentación. Un tractor incluso los maltrataba, porque eran contrarios a la alianza entre la ciudad y el campo, y así sucesivamente.

Toda la obra estaba construida a base del procedimiento de la confrontación excéntrica.

En el film, el material de Leningrado se empleaba de una manera nueva. La utilización de los objetos estaba en función del contraste establecido entre su empleo tradicional y su importancia como materiales del film. Las formas realistas de los objetos no sufrían ningún cambio. Pero se extrañaba el objeto colocándolo en un ambiente o en acciones que no le eran propios.

La catedral de San Isaac era comparada con el personaje de la joven comunista Octobrina, a un *nepman* y a un ministro intervencionista: Coolidge Kurzonovitch Poincaré.

La conducta de estos personajes, realista de por sí, se convertía en insólita debido al ambiente: la grandiosa construcción de Monferrand destruía el plano habitual de la percepción.

Los tres personajes se comportaban, a una altura de un centenar de metros, como si se encontraran en un estadio. Se perseguían, saltaban, hacían piruetas absurdas y saltos peligrosos. Uno de ellos paseaba con gran desenvoltura por la barandilla de un balcón,[21] arreglándose cuidadosamente la corbata. Otro, después de haber corrido el riesgo de caer, trepaba hasta el techo sirviéndose de una maroma. Un tercero jugaba a pelota en lo alto de la cúpula.

Pero el extrañamiento de la catedral no funcionaba solamente en el plano estético; la finalidad del procedimiento era social.

La catedral no era solamente un objeto pasivo; también interpretaba un papel. Una vez perdido su significado inicial de obra artística, se transformaba en un soporte para «trucos» excéntricos.

De esta manera se acentuaba el aspecto irónico. La catedral, que según la idea de su constructor tenía que simbolizar la grandeza del imperio ruso, dominando la conciencia de los habitantes del imperio a través del carácter imponente del sistema estatal, se transformaba en algo grandiosamente absurdo, inadecuado a las normales ocupaciones del hombre. La única utilización práctica de esta catedral era la de ofrecer al *nepman* la posibilidad de encontrar un sitio suficientemente alto para ahorcarse, saldando sus cuentas con la vida, totalmente aislado del resto de la humanidad.

Los tirantes que se rompen de repente debido al peso del *nepman,* constituyen el punto culminante de esta realización de un procedimiento excéntrico.[22] Cuando los ladrones arrastran una enorme caja de caudales por la escalinata en espiral de San Isaac, con diez millones de rublos en monedas de oro, no se trata tan sólo de la realización de un método de confrontación excéntrica. La secuencia también sugiere la siguiente asociación de ideas: ¿cómo pueden haber sido llevadas a lo alto de la catedral 24 columnas que pesan decenas de millones de *pud*? Y esa caja de caudales colocada en lo alto de la catedral, ¿no es el símbolo monstruoso de los «23.256.852,80 rublos de plata» gastados en su construcción?

También han sido interpretados de acuerdo con este mismo espíritu los demás objetos y construcciones del film: del

«espantapájaros»[23] al hotelito del *nepman*. Sólo tienen un acento semántico distinto los objetos industriales. Por ejemplo, una enorme grúa del puerto de Leningrado se «romantiza» mediante un proceso excéntrico.

Hablemos ahora de *Las aventuras de Octobrina* desde el punto de vista cinematográfico. La obra ha tenido que soportar un enorme peso. Este primer film de la FEKS está construido de una forma cinematográfica más bien rudimentaria, mediante la exasperación de los medios específicos del cine.

El estilo de Octobrina es excesivamente barroco, y los no iniciados no lograrán comprenderlo.

En conjunto, la obra está construida basándose en la alternancia de efectos de lentitud y aceleración, en inversiones de secuencias y otros recursos, en la rapidez exagerada del ritmo, en 2, 3 ó 4 impresiones superpuestas, etc. En un solo encuadre se realizan hasta 16 impresiones superpuestas. A ello se debe el montaje rapidísimo del film.

A ello se debe su esquematismo.

Pero no debemos olvidar que la FEKS se esforzaba en emplear para su trabajo los métodos empleados para pintar carteles. Y que los signos fundamentales del estilo del cartel publicitario son:

la planimetría
la homogeneidad de los tonos
los contrastes de color
el esquematismo del dibujo.

4. «La ruta del diablo»

Después de haber realizado en 1924 *Las aventuras de Octobrina*, la FEKS comenzó a trabajar con material humano.

La literatura rusa ya se había lanzado a la búsqueda del héroe individual. Había pasado de la descripción del impulso espontáneo de la Revolución al conocimiento concreto de la realidad.

Los *Voluntarios*, de Yakovlev, y los *Comisarios*, de Libedinsky,[24] habían sido arrinconados para dejar el camino libre a *Gleb Shumalov*, de Gladkov, y a *Virineia*, de la escritora Seyfulina.[25]

Los tiroteos eran cada vez más raros en las pantallas. El cañonazo de la guerra civil apenas se oía. Sólo de vez en cuando se escuchaba ya en las pantallas el eco de salvas lejanas.

En aquella época (1926) Room rodaba *La bahía de la muerte*.[26] La chata a bordo de la cual fusilaban a los rusos cabeceaba un poco, pero no demasiado. Room sólo se acercó a la tierra algo más tarde y lo hizo con furor.[27] En aquel período todavía no le interesaba a nadie reproducir la vida cotidiana.

La ruta del diablo fue el primer film realizado partiendo del material cotidiano contemporáneo.

En este film, la FEKS utilizó como material la vida cotidiana y el excentrismo como procedimiento.

El tema no se desarrolló dentro del marco de una campaña de propaganda sostenida contra los hampones, sino que, por el contrario, se hicieron toda clase de esfuerzos para hacer entrar en interacción fragmentos de vida cotidiana, utilizando el recurso excéntrico consistente en colocar al marinero del «Aurora» dentro de un contexto que le era ajeno. El conflicto dramático derivaba de la combinación excéntrica de los distintos planos sociales. Muchos piensan que el colorido emotivo del material deriva de haberlo sometido a las reglas estilísticas del melodrama norteamericano.

Entre los géneros cinematográficos, el melodrama es uno de los que tienen más fuerza desde el punto de vista del efecto emocional. En *Poetika kino,* Piotrovsky ha demostrado que las características del melodrama han sido asimiladas y ulteriormente desarrolladas por nuestros directores.[28]

La división de un film en dos motivos desiguales —uno esquemático, «preparación de la catástrofe»; el otro profundo, «la catástrofe» (véase *Las dos tormentas* [*Way Down East,* 1920], de David Wark Griffith)— y la múltiple fragmentación de estos motivos en el film, se remonta a Griffith.

El film se descompone en una serie de partes, cada una de las cuales está construida a base de dos motivos: «preparación de la catástrofe» — «catástrofe».

Pero a mí me parece que la FEKS trabaja siguiendo un plan distinto. Hablaré de ello en otra parte. Por el momento, me interesa analizar qué significado atribuía la FEKS a *La ruta del diablo* desde el punto de vista del tratamiento de los procedimientos cinematográficos que había utilizado. ¿Qué problemas se le plantearon al trabajar en *La ruta del diablo*? La experiencia de *Octobrina* había demostrado que un montaje rebuscado y excesivamente rápido no llegaba al espectador. Lo que era posible en un film experimental, contrastaría con las características de un film realizado con material humano. Era necesario encontrar un punto de apoyo, establecer una equivalencia entre el material y la manera de presentarlo al público. La FEKS partió del material. Le interesaba poner en evidencia el carácter exótico del tema. Trató el material sosegadamente, suavizando las aristas, pero de acuerdo con las combinaciones más imprevisibles e intersecciones más inesperadas. Actualmente, la FEKS define todo eso como «montaje combinatorio».

Tomemos la Casa del Pueblo con todas sus atracciones: montañas rusas, trapecios, la gran noria, el vals de los funámbulos en la cuerda tendida por encima de una multitud de millares de espectadores. En medio del ruido, de las carcajadas, de los saltos y las piruetas, del gemido de los organillos y del estallido de los fuegos artificiales, se desarrolla el tema lírico del amor y de un encuentro casual.

La luz de la Luna y los cantos de los ruiseñores —ya canonizados— han hallado dignos substitutos en los parques de atracciones de la ciudad. El tema lírico resulta extrañado porque se transfiere a un ambiente que no es el suyo.

Veamos también la *Chaza,*[29] refugio de la hez de la ciudad, calidoscopio de bajezas humanas, madriguera de ladrones y drogadictos, hogar de canallas anarquistoides. Y dentro de la *Chaza,* al administrador de la finca en persona (buscado por la policía), el cuadro *Italianas en el baño,* de Neff,[30] (robado a su propietario), y un estudio de artes plásticas en el que toda la *Chaza* se lo pasa en grande.

El sentido del montaje combinatorio es el mismo de los primeros trabajos de la FEKS. Pero se trata de una operación que se apoya en la pacata combinación de elementos imprevistos y no en la combinación imprevista de encuadres ya atormentados de por sí.

Por esto, *La ruta del diablo* tiene que verse de manera distinta a *Las aventuras de Octobrina* o al *Comercio exterior sobre la Torre Eiffel.* Pero será mejor examinar detalladamente los distintos procedimientos de montaje.

En *La ruta del diablo* se nota un procedimiento del que la FEKS puede sentirse orgullosa con pleno derecho. Más adelante hablaré del origen de este procedimiento, así como del estilo de *La ruta del diablo.*

Tema de la secuencia: el marinero Vania Sorin detiene a los hampones a la entrada del Círculo Obrero. Pero éstos se lo hacen pagar caro.

Veamos el montaje de la secuencia:

1. La puerta del Círculo Obrero.
2. En los peldaños que conducen a la puerta, Vania y un grupo de hampones.
3. Un hampón hace un lento movimiento hacia Vania.
4. Mete la mano en el bolsillo.
5. El rostro de Vania.
6. El conjunto de hampones.
7. Algunos hampones más de cerca.
8. Echan una bocanada de humo. Soplan el humo.
9. Detrás de Vania se perfila netamente, cada vez más grande, la figura de un hampón.
10. Uno de los hampones da una chupada al cigarrillo.
11. El hampón que está detrás de Vania saca lentamente la mano del bolsillo.
12. Entra en cuadro una mano armada con un puño de hierro.
13. La nuca de Vania.
14. Los rostros de los hampones.
15. El rostro de Vania.
16. La mano armada cierra el puño.

17. El hampón cierra lentamente un ojo (pasaje muy largo).
18. El puño de hierro se levanta para golpear.
19. La nuca de Vania de nuevo.
20. Los rostros de los hampones.
21. El hampón golpea.
22. Vania Sorin rueda por los peldaños.
23. Un hampón se lleva un cigarrillo a la boca.
24. La mano sacude la ceniza del cigarrillo.

El sentido del montaje consiste en realizar una escena dinámica a base de encuadres inmóviles. Podríamos definirlo como un procedimiento de lentitud (de retención).[31] Paralelamente a la progresiva introducción de nuevos planos que proporcionan toda clase de detalles pero retrasan el desenlace, aumenta la impaciencia del espectador y la escena alcanza su máxima tensión.

Después del montaje de las atracciones en la Casa del Pueblo, éste es el mejor fragmento de *La ruta del diablo*. El resultado sicológico de las distintas escenas del film se resuelve con gran finura en el montaje. Vania Sorin entra en la taberna al mismo tiempo que los bandidos. Se suceden escenas en las cuales se ve a los jugadores de billar y una bola que cae en una tronera.[32] Y también: los bandidos preparan un golpe: en el piso en el que quieren robar, una gota de vino cae al suelo. Este procedimiento puede llamarse como realización de una metáfora verbal con medios cinematográficos («un muchacho se ha caído», «un asunto sucio»).[33]

En *El abrigo*, este procedimiento se emplea con mucha fuerza: el expediente falsificado se guarda en un cilindro («el asunto está en el saco»),[34] la escena de los ratones que roen los papeles viejos del negocio y empleados que escriben («las ratas de biblioteca»), etc.

En el montaje de *La ruta del diablo*, la FEKS cometió un error. El momento más dinámico (las atracciones de la Casa del Pueblo) fue colocado en la primera parte. En la segunda se produce una brusca caída de tono. Desde el punto de vista práctico es un cálculo equivocado, pero indispensable desde el punto de vista del guión.

El segundo elemento relevante del trabajo de la FEKS en *La ruta del diablo* fue la organización del actor.

En efecto, fue en este terreno donde experimentó por primera vez un procedimiento que posteriormente se utilizó mucho mejor: la transmisión de la emoción del actor por medio de su reflejo en los objetos.

Por ejemplo, al final, Vania Sorin decide abandonar a Valia. Ésta se entera. Liudmila Semenova transmite la emoción de esta escena rebanando el pan. Al principio, corta rebanadas regulares. Después, el cuchillo comienza a inclinarse y a desmenuzar el pan; al

final, corta rebanadas enormes e irregulares. Vania Sorin toma su gorra. Valia se lo quita de la mano.

En el plano emotivo, esta escena la interpretan Liudmila Semanova y Piotr Sobolevsky quitándose alternativamente la gorra de la mano. Los procedimientos de este género, de nueva organización del trabajo del actor, inventados por la FEKS en *La ruta del diablo,* son muchos. Pero creo que será más oportuno dedicar al actor un capítulo aparte.

Aquí me limitaré a recordar un procedimiento especialmente característico. En la escena de la liquidación de la banda, los actores tenían que dar idea de las últimas convulsiones de los bandidos heridos en el tiroteo. Para un actor, la emoción de la agonía es una de las más difíciles de interpretar, y no resulta fácil evitar lo artificioso.

La FEKS recurrió a su habitual procedimiento de la combinación. En este caso, se introdujo un ademán característico en una situación que no se adaptaba al mismo.

Antes de morir, «el hombre-pregunta» [35] se arremanga tranquilamente las mangas de la camisa; es decir, lleva a cabo un ademán que le es característico cuando trabaja en un escenario. Otro bandido, al morir, suelta la pistola, pero sigue apretando mecánicamente un gatillo imaginario. Un tercer bandido, herido mortalmente, aspira por última vez, con fría indiferencia, una bocanada de su cigarrillo. Comparemos estos métodos con el momento en el cual, en *S.V.D.,* un oficial en el campo de batalla se levanta del suelo para ponerse las gafas y en seguida cae muerto.

El trabajo de *tipaz* está organizado de igual modo. En *La ruta del diablo* el *tipaz* no se limita a mostrar su propia deformidad, sino que actúa también en función de los mismos principios de la combinación, dando de esta manera un colorido emocional a los personajes. Los hampones, por ejemplo, se arreglan a cada momento, con ademanes aristocráticos, la corbata o las mangas de la americana.

El *tipaz* de *La ruta del diablo* se articula de acuerdo con el principio del contraste: al gigantesco administrador de la finca, se opone un enano repugnante; al hombre hinchado por la hidropesía, un joven delgado como un clavo, etc.

5. «El abrigo»

He aquí una película subestimada en la Unión Soviética, como *La culpa ajena* (*Broken Blossoms,* 1919), de David Wark Griffith, lo ha sido en su patria.

El film se rodó para poner de relieve los procedimientos formales de la FEKS. Pero la obra se compuso con motivos gogolianos, apuntando más a un fin preciso de orientación social que a la realización concreta de dichos procedimientos.

La crítica no lo comprendió, porque el criterio empleado no era el de interpretar la obra de Gogol como a tal, sino que giraba en torno de la definición de la figura exterior de Akaky Akakievitch, que en Gogol en realidad no existe. «La actitud humanitaria hacia el hermano menor» no deriva de *El abrigo,* es una etiqueta que la crítica le ha pegado inadvertidamente.[36]

En un artículo muy brillante, Eijenbaum nos ha enseñado «Cómo está hecho *El abrigo* de Gogol».

«Este método eleva la sencilla anécdota de *El abrigo* al nivel del género grotesco. El contenido sentimental y conscientemente primitivo del fragmento (y en esto, lo grotesco concuerda con el melodrama), se realiza mediante una entonación de creciente intensidad y de carácter solemne y patético.» Nosotros acostumbramos interpretar a la letra el fragmento patético en el que la crítica ha querido ver el fundamento de la obra gogoliana, o sea, como un «procedimiento artístico que transforma el cuento cómico en una farsa grotesca y prepara un final fantástico».

Eijenbaum escribe:

«El estilo de lo grotesco exige, ante todo, que la situación o el suceso que se ha de describir quede circunscrito de manera artificial; que se reduzca a dimensiones liliputienses y se aísle absolutamente de la realidad, de la riqueza de una auténtica vida interior; también exige que se abandone toda finalidad didáctica o satírica y se proceda de manera que se haga posible un *juego con la realidad,* la descomposición y libre transposición de sus elementos, a fin de que las relaciones habituales y los lazos (sicológicos y lógicos) resulten, en este mundo reconstruido, irreales, y que cada insignificancia adquiera dimensiones gigantescas [...]. En la anécdota acerca del empleado, Gogol apreciaba precisamente este conjunto cerrado y extremadamente limitado de pensamientos, sentimiento y deseos, en cuyo ámbito restringido el artista tiene libertad para deformar los detalles y violar las proporciones comunes del mundo». («Cómo está hecho *El abrigo* de Gogol»). Es evidente que la FEKS ha basado su trabajo en estas fórmulas.[37]

Pero también es verdad que la FEKS ha actualizado la obra de Gogol. Ahora bien, la actualidad del film no debe sólo colegirse del material que lo compone. A menudo basta con que veamos aviones, fábricas, chimeneas y cañones en un film para que lo consideremos moderno. Pero si en la pantalla en lugar de un avión vemos un caballo y en lugar de un cañón un mosquete, lo relegamos tranquilamente a los archivos.

Entonces, en el estante donde el film permanece durante largos años, aparece la clásica etiqueta: el film es ajeno a los problemas de nuestro tiempo.

Lo que no es cierto en absoluto.

La modernidad de un film no deriva de la naturaleza de su material, sino de la actitud asumida en relación con él mismo. Procuremos imaginarnos el asalto de Perekop,[38] descrito mediante procedimientos a lo «mundo del arte», y cómo fue interpretado por los emigrantes blancos.

En *El abrigo*, la FEKS nos mostró de una manera moderna un material viejo, que de por sí pertenece a los archivos.

La FEKS no se enfrentó directamente con el material del film, sino que lo hizo desde tres puntos de vista distintos.

Al enfrentarse directamente con un *maestro de postas*, éste se transforma en un *registrador colegiado*, y no ciertamente porque dicho cargo sea revestido por persona de aquella condición.[39]

Para hablar del argumento, es necesario saber de dónde procede el cuento cinematográfico a la manera de Gogol.[40]

El abrigo es una obra de argumento estático. Su movimiento nace del sistema original mímico-articulatorio del autor. La FEKS ha tenido que ampliar el material gogoliano que no le bastaba para realizar ni la mitad del film.

La obra se ha abierto a otros motivos gogolianos (tomados de la *Perspectiva Nevsky* y de *Cómo riñeron entre sí*) y a fragmentos originales preparados por el guionista Yuri Tynianov.

Por el hecho de haber resultado rejuvenecido, Akaky Akakievitch comienza no solamente a soñar en una criatura angelical, sino que también tiene la posibilidad de moverse en el interior del film.

La *fábula* de la obra se ha vuelto más compleja.

Pero la presentación de Akaky Akakievitch en dos planos distintos no era solamente la consecuencia de una necesidad técnica.

Se trataba de la realización específica de un procedimiento excéntrico de confrontación. Se confrontaba a la muchacha, criatura celestial, con el mundo fantásticamente limitado de Akaky Akakievitch, joven a quien de viejo se le confronta con el abrigo, concebido como el agradable compañero de su vida. Por otra parte, la muchacha y el abrigo son dos nociones totalmente heterogéneas, confrontadas entre sí hasta llegar a la identificación, en función de su influencia sobre el mundo espiritual de Akaky Akakievitch.

En una de las últimas partes del film hay una escena en la que Akaky sueña en su futuro abrigo. Al principio le parece que el abrigo viejo se transforma en uno nuevo; después, que este último se transforma de repente en la muchacha, en la criatura celestial que le ofrece una taza de té.

A mí me parece que este fragmento tiene un doble significado. Por un lado pone de relieve el personaje de Gogol. Por el otro, pone al desnudo el procedimiento con que se ha construido el film.

El mundo espiritual de Akaky Akakievitch ya no se presenta aislado, sino a través del choque con el ambiente que lo rodea.

El material, insólito de por sí, no se concluye en sí

mismo, sino que se extraña en su relación con cuanto le rodea. El drama del «hombre pequeño» toma forma gigantesca debido al conflicto que opone su sicología a los elementos de un mundo que le es extraño.

En la vida del joven Akaky Akakievitch entra de repente una muchacha que frecuenta las habitaciones del «Extranjero Ivan Fedorov».

El pequeño mundo de Akaky Akakievitch no es suficiente para la muchacha, a pesar de que ésta lo llena por completo. Esta imagen rompe la trama de las relaciones de Akaky con el mundo que le rodea.

Un abrigo entra en la vida de Akaky Akakievitch viejo. De la misma forma, este abrigo ocupa por entero los pensamientos y las aspiraciones del pequeño funcionario.

Todas las amistades y relaciones habituales de su mundo se derrumban.

Pero la catástrofe no ocurre porque en dicho mundo se hayan unido entre sí cosas irreconciliables en el ámbito habitual de su experiencia cotidiana. La catástrofe nace de la ingerencia del ambiente en las relaciones «desplazadas» de las cosas en el interior del mundo de Akaky Akakievitch.

Al principio de *El abrigo*, la FEKS planteó las relaciones de Akaky con la *Perspectiva Nevsky*. Lo demostraré mediante el análisis de una secuencia del montaje. Akaky Akakievitch se encuentra cerca del escaparate de una librería. El espectador sólo ve su perfil deforme. Se suceden los siguientes planos:

21. Akaky Akakievitch se vuelve hacia los espectadores, dirige una tímida mirada en dirección de la Perspectiva.

22. La Perspectiva Nevsky en rápido movimiento.

23. Por las aceras, la gente se mueve casi corriendo. Una señora avanza contorneándose. Un personaje importante, seguido por un empleado de aspecto servil y huidizo, avanza como si nadase. Ha pasado un militar agitando rumbosamente el sable.

24. Un farol da una luz débil y vacilante.

25. Akaky aparece inmóvil en el fondo del escaparate en el que se refleja la Perspectiva con sus luces y su movimiento. Guiña los ojos levemente, como si le molestara una luz insostenible. Vuelve la mirada hacia otro lado.

26. Un farol brilla con una luz deslumbrante.

27. Sin querer, Akaky cierra los ojos. Después, dirige la mirada hacia la derecha.

28. La luz del farol encima del café y parte del rótulo.

29. El rótulo en forma de rosquilla da vueltas ligeramente.

30. Akaky guiña los ojos.

31. El farol de la calle temblequea.

32. El farol se balancea por encima de una pastelería.
33. El rótulo en forma de rosquilla da vueltas de nuevo.
34. Un pequeño pie de mujer resbala en la acera.
35. Las ruedas de un coche de caballos giran.
36. Los peldaños a la entrada del café.
37. Akaky guiña los ojos. Queda petrificado.
38. El farol situado por encima de la pastelería deja de moverse.
39. Las ruedas dejan de girar.
40. La rosquilla se detiene.
41. Un hombre elegante se pone tieso en una actitud muy estudiada.
42. Seis perritos se empinan sobre las patas traseras.
43. La muchacha desciende los peldaños del café. Se detiene en la acera.
44. Akaky avanza ligeramente hacia el frente.
45. La muchacha se inmoviliza. Viejos y jóvenes elegantes zigzaguean a su alrededor, como olfateándola.
46. La luz del farol vacila cada vez más.
47. La Perspectiva Nevsky recorrida en todos los sentidos.
48. Akaky Akakievitch.
49. La muchacha.
50. La Perspectiva Nevsky desaparece de repente. Ya no hay nadie en las aceras, no hay coches de caballos ni calzada. Solamente, cerca del escaparate, Akaky Akakievitch, y en la acera, cerca del café, la muchacha. Bajo la luz bamboleante del farol, la calle se ilumina y se oscurece. Después, aparecen de nuevo las personas y los coches de caballos.
51. La muchacha avanza hacia el farol y se detiene debajo.
52. Se vuelve. Su rostro aparece iluminado.
53. Akaky la mira.
54. Del farol brota un fuego artificial.
55. Akaky cierra los ojos. Después, los abre de nuevo. Un asomo de sonrisa le ilumina el rostro. Sueña.
56. (Desenfocada.) La muchacha cerca del farol.
57. Una estatuita de Amor y Psique en el escaparate de la tienda.
58. Una mujer joven se aleja lentamente de su compañero, tentándole con una sonrisa.
59. El rótulo, en forma de rosquilla, se estira poco a poco hasta tomar la forma de un corazón.
60. Akaky Akakievitch sueña con los ojos cerrados. Los entreabre. Se ha decidido. Después se asusta y se arregla el traje. Se vuelve hacia el escaparate. Se contempla en él. La sonrisa desaparece lentamente de su rostro. Ahora aparece en él de cuerpo

entero, vestido de una forma estrafalaria y miserable. Calza unos zapatos feos, y a su alrededor van y vienen elegantes botines y botas brillantes. Akaky Akakievitch se intimida y empieza a temblar.

Pido perdón al lector por esta larga cita.

Considero muy brillante la secuencia anterior. Además del sentido general que la misma tiene dentro del contexto de *El abrigo,* indica perfectamente la manera específica del trabajo de la FEKS.

El efecto emocional de esta secuencia se obtiene gracias a un procedimiento puramente cinematográfico.

El tema de la secuencia se manifiesta mediante una combinación de montaje de objetos y acciones insignificantes de por sí, pero que se unen en el ámbito de un contexto significativo para formar una cadena de asociaciones indispensables.

Sustancialmente, el tono emotivo de Akaky Akakievitch no aparece en la interpretación de Andrei Kostrishkin, sino que es a través de la evidencia y continuación de detalles específicos.

El montaje de la aparición intermitente del farol y del rótulo colocado encima de la pastelería, transmite por asociación de ideas el estado anímico de Akaky Akakievitch. El espectador comprende el mecanismo de la secuencia, así como que Akaky se siente aplastado por la Perspectiva Nevsky.

El hecho de que Akaky quede como petrificado cuando ve salir a la muchacha del café, deriva claramente de la serie de imágenes de la Perspectiva Nevsky, que quedan bloqueadas de repente. Todo el ser de Akaky se concentra en la percepción de una aparición extraordinaria: la Perspectiva desaparece, las personas desaparecen y sólo quedan él, Akaky Akakievitch, y la muchacha que está allí cerca.

La FEKS recurre a un procedimiento audaz y obtiene un efecto emocional extraordinario. De una manera muy hábil nos muestra cómo Akaky Akakievitch queda cegado por la belleza de la muchacha y cómo se da cuenta en seguida de lo mediocre de su persona al comparar sus ropas con las de la animada muchedumbre, que se agita a su alrededor a lo largo de la Perspectiva Nevsky. En éste como en todos sus demás films, la FEKS trabaja basándose en la confrontación y en la desautomatización.

El tema de Akaky Akakievitch cegado por la imagen de la muchacha continúa en la serie sucesiva de elementos de montaje (cuando sigue a la muchacha, los sueños del joven funcionario, el error de Akaky Akakievitch cuando escribe «criatura celestial» en el papel sellado, en lugar de «mayor jubilado»).

Al mismo tiempo, aparece un nuevo tema que prepara el crimen de Akaky. Aparecen las habitaciones del «Extranjero Ivan Fedorov»,[41] un terrateniente implicado en un proceso a propósito de un cerdo, el personaje insignificante, etc. Ambos temas se reducen a uno solo; en primer lugar, porque la muchacha sale de las habita-

ciones del hotel; en segundo, porque el caso que concierne al cerdo se confía precisamente a Akaky Akakievitch; y en tercer lugar porque es preciso que Akaky Akakievitch cometa una falsificación en el expediente y que sea la propia muchacha quien le induzca a cometerla.[42]

Los sueños de Akaky Akakievitch se realizan de verdad y se combinan con la realidad, o sea, con la invitación para que acuda a la habitación del hotel. Los sueños aparecen sobre el fondo de una tetera enorme que hierve en la habitación de Akaky.

La FEKS trabaja sirviéndose del vapor que llena toda la habitación. Es uno de sus procedimientos típicos: la temática de una secuencia montada se transmite a través de condiciones atmosféricas muy precisas. Más adelante, cuando analice *S.V.D.*, el último trabajo de la FEKS, hablaré de nuevo de este procedimiento.

En el sueño de Akaky la influencia en el espectador se ejerce, por un lado, mediante la imagen desenfocada y, por otro, mediante la interpretación expresionista del tema.

Andrei Nikolaievitch Moskvin ha realizado el sueño de Akaky con mucha sensibilidad, consiguiendo una perfecta factura del sueño, que en la pantalla se convierte en algo que vacila, en algo vago y tembloroso. En la composición de las imágenes se siente el ritmo de otro mundo. Secuencias como aquella en la que se filma a Antonina Eremeeva a través del abanico y cerca de un malabarista que maneja unos bolos, colocan al espectador en relación con lo inmaterial.

En el contenido del sueño, realidad y quimera se funden entre sí. En el sueño, las esperanzas del pequeño empleado se realizan.

Ejecuta ante la muchacha actos que el auténtico Akaky Akakievitch cree símbolos supremos del poder humano: firma documentos oficiales que le presentan nada menos que generales.

El final de sueño es impresionante. En él se condensa el tono expresionista del episodio y su aspiración a descubrir la profunda naturaleza de las cosas y de los fenómenos. Akaky Akakievitch, burlado, completamente cubierto por plumas de oca, da vida a un encuadre que supera todo límite posible de fácil simbolismo en la reproducción cinematográfica de un íncubo nocturno.

La realidad que sigue al sueño está construida en abierto contraste con éste.

En el sueño, un criado vistiendo una magnífica librea invita a Akaky Akakievitch. En la realidad, es un criado del hotel, de ropas pringadas y nariz goteante.

En el sueño se le aparece un coche magnífico, dorado. En la realidad, Akaky Akakievitch termina frente a una habitación encima de cuya puerta hay escrito «desechos» (además del sentido fundamental del contraste, desde el punto de vista estético este fragmento constituye un ejemplo de imagen cinematográfica perfecta).

En el sueño, la muchacha es magnífica e inaccesible. En la realidad, Akaky Akakievitch la posee.

Ella se le entrega, y a cambio de esto él tiene que llevar a cabo la falsificación que ya conocemos.

A propósito de Akaky Akakievitch, Gogol dice:

«Decir que servía con celo es muy poco; no, servía con amor.»

El delito que Akaky Akakievitch se ve obligado a cometer en *El abrigo* de la FEKS, indignó a la crítica, que reprodujo la frase convencida de que de tal forma destruiría todo el film.

La crítica no comprendió la estructura de esta obra. Akaky cumple el delito mecánicamente, como un autómata que escribe. Se siente dolorosamente feliz por haber poseído a la muchacha, pero sus pensamientos son confusos: la «criatura celestial» se ha rebajado a un nivel inadmisible. En su mundo interior, Akaky se siente aniquilado por la enormidad del delito que ha cometido. Tiembla y espera el castigo. Está perdido; se siente perdido; ya no comprende nada de nada.

El mundo de la Perspectiva Nevsky no puede captar la perplejidad de Akaky. Le humillan, le ofenden y finalmente le echan del hotel.

La FEKS ha montado perfectamente las escenas sucesivas; los encuadres de Akaky Akakievitch corriendo hacia la oficina se intercalan con encuadres de los acontecimientos con que se encuentra a lo largo de su recorrido: en la calle, unos presos políticos son transportados en un carro celular; unos siervos de la gleba se amontonan frente a un tribunal; un desertor escoltado cruza por una plaza de armas; unos soldados son obligados a pasar entre dos filas de compañeros que les golpean metódicamente con la culata de los fusiles, y así sucesivamente.

Por medio de un montaje combinado, se pone en evidencia el sistema de gobierno contra el cual Akaky Akakievitch ha llevado a cabo su delito. La unión de estos encuadres con los de Akaky Akakievitch nos ofrece la asociación indispensable de las emociones que preocupan a un funcionario. El cochero de la carroza imperial que ha dado un latigazo a Akaky, simboliza el castigo que el criminal espera. Los empleados se acercan a la mesa de Akaky Akakievitch, de todos lados, llevándole documentos para que los firme. La masa de papel se acumula incesantemente, ocultando poco a poco el rostro de Akaky. La arena cae lentamente en el reloj. Cuando los empleados apartan los legajos, poco a poco aparece el rostro envejecido y cansado del eterno consejero titular. Con este detalle, la FEKS expresa la vida tétrica y vacía de Akaky Akakievitch.

La verdadera historia del abrigo comienza en la segunda parte del film. Y está realizada mediante la comparación clarísima de tres planos distintos de Akaky Akakievitch:

Con su abrigo viejo
con su abrigo nuevo
después de haber sido robado.

Estos planos se unen y motivan entre sí. La motivación es de tipo objetual.

El abrigo trasciende el objeto naturalista, pero no por esto se transforma en un fetiche. Todo lo que se relaciona con Akaky Akakievitch toma relieve y más cuerpo en su abrigo viejo. Incluso él camina con una inclinación de 45°.

En el guardarropía, contrastan con Akaky Akakievitch y su abrigo nuevo el portero y la larga superficie de un perchero sobre la que se refleja cuanto sucede.

Cuando Kostrishkin avanza con su paso saltarín por el vestidor y quita el abrigo del perchero, el espectador se da cuenta de la situación de Akaky en su oficina. En el trayecto hacia su casa, da con un recinto de bronce alto y macizo. En casa de Petrovitch [43] hay un frac enorme y un sombrero de copa colocados en un gigantesco maniquí.

La FEKS ha puesto perfectamente de manifiesto el pulgar con la uña gruesa y coriácea, deformada como el cráneo de una tortuga, y el movimiento del pie que sigue el ritmo de la aguja que se mueve de arriba a abajo. Pero de repente, en la imagen de Petrovitch y de su mujer, encontramos la huella del viejo excentricismo de la FEKS, cuando todavía no lo había asimilado por completo en el plano estético.

Como material, Petrovitch y su mujer escapan del plan general de *El abrigo*.

Todo el plano de Akaky en su viejo abrigo se funda en la oposición entre la figurita del pequeño funcionario y un verdadero fondo majestuoso. Akaky se da cuenta de que su abrigo ya no se puede llevar. «Acepta ayunar todas las noches, pero en compensación encuentra alimento espiritual al acariciar de continuo la idea de su futuro abrigo de piel.»

La FEKS nos muestra la habitación de Akaky, la misma que aparecía en la primera parte del film. Pero la gigantesca tetera del sueño de Akaky, envuelta por nubes de vapor, ha sido sustituida por una tetera minúscula. La flor de la ventana está mustia y seca. Encima de todo esto reina un amasijo de plumas de oca. El abrigo llena por completo el pequeño mundo de Akaky, a quien la existencia «le parecía en cierto modo estar algo más llena, como si estuviera cansado, como si tuviera cerca a alguien y ya no estuviera solo, como si una compañera amable hubiera aceptado recorrer en su compañía el camino de la vida, y esta compañera no fuera otra que la famosa piel bien acolchada y provista de un forro imperecedero».

Ya he señalado la manera en que la FEKS ha traducido este fragmento de Gogol. Pero, naturalmente, no se trata sólo de la

realización de un fragmento. No sería exacto afirmar sencillamente que la concepción del mundo de Akaky termina en este punto.

Encontramos aquí, una vez más, los límites de un pequeño mundo gris, en el cual cada cosa asume dimensiones gigantescas.

Cuando Akaky se pone su abrigo nuevo, parece que su dimensión crezca en relación con el ambiente que le rodea. Revestido por esta enorme superioridad —el abrigo—, se siente por encima de todo lo que le humilla y rechaza.

La FEKS nos permite sentir con gran intensidad esta transformación de Akaky.

Ahora, las paredes de piedra que Akaky bordeaba para llegar a su oficina, se han vuelto pequeñas. Apenas le llegan a las rodillas. Un grueso mercader se quita respetuosamente el sombrero. Un dandy baja de la acera con sus lebreles y camina por la nieve para cederle el paso. El portero se levanta y recibe el abrigo nuevo con respeto. Y así sucesivamente.

Todo se concentra en el abrigo. Al perderlo, Akaky vuelve a hundirse en su estado anterior.

La FEKS ha introducido un detalle muy significativo, haciendo reaparecer a Akaky Akakievitch en una situación muy distinta. Cuando deja el abrigo al portero y se dirige hacia su despacho, tropieza y cae por el suelo.

Este momento patético se resuelve mediante una anotación cómica inesperada. El momento culminante es aquel en que el protagonista, con el abrigo nuevo, se dirige a la fiesta dada por su jefe.

Akaky Akakievitch, que lleva su abrigo como si fuera una toga romana, se encuentra en el centro de un círculo de empleados que lo aplauden. A partir de este momento Akaky nos ofrece una imagen emocional muy brillante. La cabeza de Akaky se dobla hacia atrás con insolencia, con los labios ligeramente fruncidos, como esbozando una sonrisa desdeñosa. Sus ojos miran por encima del grupo de empleados amontonados. Akaky recibe los aplausos como si éstos fueron merecidos, como algo natural. Poco después se subraya el impacto entre el pequeño mundo de Akaky y el ambiente que lo rodea.

Ahogando los bostezos, los empleados se desparraman y le dejan solo en el centro de la habitación, en una actitud absurdamente majestuosa, con los brazos cruzados sobre el pecho.

Se pasa de nuevo de lo patético a lo cómico.

La escena del robo está realizada de una manera brillante. Se basa esencialmente en el empleo de las luces. El pequeño funcionario, envuelto en su abrigo, contrasta con un espacio nevado e inmenso y con las figuras gigantescas de los ladrones. La carga emotiva deriva de las luces, de la combinación y del juego de luces y sombras, de los contrastes entre blanco y negro.

Las enormes sombras proyectadas por los ladrones crean efectos extraordinarios, fantásticos.

Desde el punto de vista de la técnica del operador, la escena del robo en la nieve es una de las más brillantes de Moskvin; precisamente con esta escena comienza la fase final de las aventuras de Akaky Akakievitch. Una vez robado no sólo contrasta con las escenas en que vestía su abrigo nuevo, sino incluso con aquellas en que llevaba el viejo. La diferencia se sugiere en cada plano por el sentido hiperbólico que Akaky atribuye a su abrigo. Ahora, el contraste ya no estriba en la falta de coincidencia de las formas con los objetos. Al fin y al cabo, no es excesivamente importante lo que el pequeño funcionario lleva sobre los hombros en cada plano; sea un abrigo, una bata o un uniforme.

En lo que concierne a la combinación excéntrica de los objetos en el último encuadre, la orientación general de la FEKS se realiza por medio de la comparación entre Akaky sin abrigo y las estatuas.

Creo que la FEKS necesitaba estas estatuas, y no sólo debido a una cuestión de puro procedimiento. Son símbolos. Los fríos monumentos con los que se confronta a Akaky, simbolizan el sistema estatal, gélido y sin alma, de la Rusia de Nicolás.

En el pequeño mundo de Akaky, la desaparición de su abrigo es un acontecimiento tan grandioso como es Akaky insignificante frente al Estado, e indiferente, tal suceso, al sistema que rodea al pequeño funcionario. A mi manera de ver el fragmento en el que la estatua de Kutuzov señala silenciosamente a Akaky el camino, en una lejanía indefinida y luminosa, es excepcional.

El hecho de que Akaky acuda al personaje importante, atribuye al símbolo valor de motivación.

En cuanto a la influencia emocional ejercida en el espectador por medio de efectos fotográficos —procedimiento, en general, muy característico de la FEKS—, en *El abrigo* hay una escena particularmente conseguida. Se trata de la escena de la reprimenda, en que Akaky y el personaje importante son filmados en escorzo. Akaky Akakievitch, «humillado y ofendido», es filmado desde lo alto y transformado, por tanto, en un personaje minúsculo, deprimido y acobardado.

Por el contrario, el personaje importante lo es desde abajo, creciendo de esta manera hasta tomar enormes proporciones y un aspecto soberbio, indestructible.

Moskvin rodó esta escena antes de que *La madre*, de Gorky, fuera llevada al cine. La escena del «juicio» de *La madre* (toma de los jueces y de los acusados), nace de la escena de la reprimenda de Akaky Akakievitch. Boltiansky ha olvidado citarla en su libro *La cultura del operador cinematográfico.*[44]

6. «El hermano menor»

El abrigo era un film experimental.

No dándole a experimental el sentido de una comprobación de los métodos de la FEKS, sino el de traducción, en lenguaje cinematográfico, de los procedimientos estilísticos de composición de una obra literaria.

Si la obra no supuso un éxito absoluto, desde este estricto punto de vista, desde el de la interpretación moderna de un material arcaico es sin duda irreprochable.

Rozanov [45] decía que en literatura toda tendencia nueva nace como reacción a la precedente.

La reacción de la FEKS contra la época de Nicolás supuso el paso a un material intensamente actual.

La temática de *El hermano menor* es la de un régimen de economías, la temática de la construcción socialista por parte del proletariado.

La FEKS casi logró alcanzar el propósito del film: dar una serie de definiciones acerca de la economía actual.

Pero las definiciones contenidas en *El hermano menor* fueron aceptadas con dificultad por la distribución. Y este film «no comercial» se puso en circulación tan sólo por un mínimo de decencia. En la actualidad, es tan difícil poder ver en la pantalla *El hermano menor* como uno del extranjero montado como es debido.

En *El hermano menor,* la FEKS no sólo resolvió un problema social importante, sino que también, con medios cinematográficos, dio solución al problema de la construcción económica.

En *El hermano menor* la economía no se muestra según la crónica, sino de acuerdo con lo emocional: a través del amor por el trabajo y por el aparato de producción.

Se trata de una trama amorosa perfectamente consciente, que libra a los directores de las salas cinematográficas de la obligación de colocar el cartel «prohibido a los menores de 16 años».

A pesar de la opinión de gentes excesivamente ortodoxas, según las cuales esta intriga no se diferencia mucho del fetichismo, yo afirmo que, por el contrario, *El hermano menor* cae, en cierto modo, en una historia sentimental. Porque el amor de un chófer por un camión coincide con el amor por una mujer conductora de camiones.

En la vida, cosas como ésta comportan inevitablemente complicaciones familiares.

Las complicaciones de *El hermano menor* derivan de haber comprometido el tema, tomando un material y no llevarlo a cumplimiento. La intriga sentimental (con la conductora del camión) no sigue hasta el final, mientras que por el contrario obliga a los autores a reducir el material de que disponen.

Porque el todo tiene que estar contenido en seis partes.

En *El hermano menor*, la FEKS utilizó su método preferido de asociación por contraste. Le dotó al lirismo de un material que le iba. Más aún, las escenas líricas se construyeron a base de un material compuesto por un camión y por un cementerio de coches viejos.

Antes de la FEKS, este material se consideraba cualquier cosa menos lírico. La FEKS lo rehabilitó: ruedas, cubos, ejes, radiadores y capós. En esta obra, el operador Moskvin con sus procedimientos desarrolló un papel muy importante, y casi acabó por asumir el papel de técnico de luces.

La tristeza se conseguía rodando desenfocado.

La FEKS llamó a todo esto *técnica emocional*.

7. «La Unión para la Gran Causa» (S.V.D.)

Creo que desde el punto de vista fílmico, éste es el film más importante de la FEKS. Shklovsky lo ha definido como el film más elegante de la Unión Soviética.

La taquilla no dio fe de ello. Sin embargo, he de decir que cuando asistí al estreno de *S.V.D.*, después de haberlo pedido reiteradamente, sólo conseguí una silla suelta suplementaria y mal situada.

No diré en qué cine para no apenar a su director.

Los distribuidores, convencidos de que hacían un cumplido a la FEKS, organizaron la propaganda de *S.V.D.* diciendo que era algo parecido a los *Decabristas*.[46] Pero *S.V.D.* tiene con los *Decabristas* la misma relación que *El acorazado Potemkin* con *La conjura de la emperatriz*.[47]

En *S.V.D.* nadie pretendió sacar a escena factores históricos. La FEKS sólo nos hizo ver los caracteres tipológicos del movimiento decabrista.

El material contenía el principio de que el film no tiene héroes. No queriendo preocuparse por esto, la FEKS introdujo en él una intriga individual. El resultado fue que los soldados amotinados hicieron morder el polvo a los personajes.

El método de la FEKS no se fundió con el género en cuestión, y ello fue beneficioso porque su método es más sensato que cualquier otro. *El acorazado Potemkin* salió bien porque atrajo la atención acerca de un método y las exigencias del material. Digo todo esto porque el momento más importante de *S.V.D.* no está colocado al final del film, sino en su parte central. El momento culminante ha sido desplazado, y a partir de la cuarta parte se inicia una lenta caída.

Desde el punto de vista del género puro, *S.V.D.* no puede considerarse coherentemente melodramático.

El film, en su conjunto, constituye una reseña de los procedimientos de la FEKS. Todo lo que la FEKS había hallado a lo largo de años de labor cinematográfica, se realizaba escrupulosamente en *S.V.D.*

La obra está construida a base de un montaje combinatorio.

La solución del tema no se apoya en un nivel estático, sino que lo hace en el conjunto de las relaciones que los encuadres tejen entre sí. Es interesante seguir cómo se desarrolla la construcción de *S.V.D.* El film se divide en diez fragmentos-tema importantes: un puente, un cabaret, una casa de juego, un juramento, una pista de patinaje, una revuelta, un campo de batalla, un circo, una cárcel y una iglesia. Estos fragmentos se suceden uno tras otro, pero algunos se repiten varias veces. En efecto, la casa de juego aparece dos veces (antes y después de la revuelta).

En el interior de cada fragmento hay dos motivos temáticos importantes.

La FEKS halló una solución para cada tema, sirviéndose de determinada atmósfera. La plasmación de la temática de un fragmento a través de las condiciones atmosféricas, es un procedimiento típico de ella. Ya he hablado de esto al analizar *El abrigo,* y de manera especial al referirme, por ejemplo, al sueño de Akaky Akakievitch.

En *S.V.D.,* a cada fragmento corresponde una atmósfera determinada: anillas de humo para la casa de juego; fuegos artificiales para el patinaje; una tempestad de nieve para la revuelta; grandes humaredas para el campo de batalla, etc.

El sentido de la ambientación no coincide con el fondo en el cual se perfila el tema. La atmósfera desempeña el papel de la emoción requerida para cada uno. De esta forma puede obtenerse un doble significado para la tempestad de nieve; por un lado, ésta «expresa» la Revolución, por el otro le comunica el ritmo necesario.

El montaje combinatorio consiste precisamente en el hecho de que el suceso que el tema realiza no combina con determinada atmósfera. De ello deriva el valor semántico de este elemento.

La Revolución está montada por medio de una doble confrontación: con una tempestad de nieve y con la figura de un tambor. En *S.V.D.,* este tambor ocupa un lugar insignificante, pero de repente crece y sobrepasa los límites de su papel.

En las escenas del juramento, cuando el comandante pretende que los soldados den hurras a Nicolás y, por el contrario, aquéllos callan, el tambor introduce el elemento cómico en la acción. Grita hurra, abriendo la boca de par en par, contrastando con la masa de soldados quietos y en un silencio hostil.

Esta escena está muy bien colocada en el standard convencional del guión: «¡Hurra! sólo, la voz débil del tambor rompe el silencio de la mañana helada».

La confrontación entre tambor y soldados transforma en cómica una escena trágica. La confrontación de esta escena con la siguiente, en la cual los soldados gritan mecánicamente, con voz inexpresiva, el hurra ordenado por el comandante, aún nos lleva más lejos.

Me detengo prolijamente en esta escena, exactamente como la FEKS hizo en su montaje. Pero en ella, la lentitud, parecida a la empleada en *La ruta del diablo*, no consigue igual fortuna. Donde mejor se consigue, en *S.V.D.*, es en el montaje de las escenas que preceden el tiroteo contra el regimiento de los Shernigovcy.

Cuando las compañías del regimiento aparecen en una inmensa llanura blanca y ven, en el horizonte, la línea negra de los cañones, de los jinetes y de las bayonetas. Entre sus filas —agitación—, gritos de «uníos a nosotros», etc. La línea del horizonte permanece en un silencio hostil y los soldados del regimiento comprenden que están a punto de abrir fuego contra ellos.

En esta escena, la FEKS llevó la tensión a sus límites extremos, retrasando el instante del primer disparo por medio de encuadres estáticos de detalles: árboles, cielo, caballos, cabezas de oficiales, de soldados, etc.

De por sí, el procedimiento no es nuevo (véase Eisenstein, la escena en que se prepara el fusilamiento de los marineros de *El acorazado Potemkin*), pero la FEKS le supo conferir un nuevo aliento por medio del tambor, que en el momento oportuno —según el espíritu de la escena— empieza a redoblar con toda la fuerza de que es capaz. Inmediatamente después viene el desplazamiento. En esta escena, la función del tambor se me antoja «enajenante». Por lo que concierne a la profundidad del efecto emocional, los encuadres finales de la tercera parte son el elemento más fuerte de *S.V.D.*

El humo que envuelve el campo de batalla se relaciona con el redoble del tambor del muchacho que agoniza y con las convulsiones de agonía de los soldados y caballos heridos.

Los encuadres de pesadilla de los soldados que se levantan y vuelven a caer, se relacionan con un cielo por el que corren lentas nubes negras que, poco a poco, tapan la Luna.

La composición de estos encuadres es puramente expresionista. Las escenas del garito con los anillos de humo que avanzan hacia la cámara, las sombras de los jugadores y la danza absurda de las mujeronas escotadas, están realizadas de la misma forma.

El montaje de las escenas en la casa de juego, coinciden perfectamente con las de la humillación de Akaky Akakievitch en las habitaciones del hotel —«Extranjero Ivan Fedorov»— en *El abrigo*. Estafadores y prostitutas borrachas se agitan en una danza desenfrenada alrededor de un Akaky Akakievitch perplejo.

En *S.V.D.*, después de la derrota de los Shernigovcy,

Suchanov, herido, acaba en el garito, donde Medox, los tahúres y sus mujeres se burlan de él.

Suchanov es colocado en el centro de la habitación y, precisamente igual que en *El abrigo,* se forma a su alrededor la misma zarabanda, la misma orgía salvaje de los frecuentadores del garito. Un montaje muy rápido nos muestra sus rostros tal como los ve Suchanov herido.

A juzgar por *La ruta del diablo, El abrigo* y *S.V.D.,* se diría que la FEKS ha hecho recaer su elección en el estilo expresionista. Pero no sé hasta qué punto habría acertado con el tratamiento del material, de no haber tenido a Andrei Nikolaievitch Movskin por operador y a Evgueny Eney por escenógrafo.

Las obras de Movskin ya son clásicas, y creo que Boltiansky escribirá un segundo libro acerca del arte del operador: Análisis de las obras de Andrei Movskin.

8. El romanticismo de la FEKS

La mayor acusación que se suele dirigir a la FEKS es la de su excentricismo. He pretendido demostrar las diferencias que dividen a la crítica y a la FEKS a propósito del término excentricismo. Ahora, quiero hablar del hecho de que ni la misma FEKS se da perfecta cuenta de los procedimientos utilizados en su trabajo. No puede decirse que ello se basa en una relación no-consciente con los objetos.

También es posible que el actual excentricismo de la FEKS sólo sea la «fase de juego» de un procedimiento.

Si se consideran los elementos estilísticos de las obras de la FEKS, es fácil descubrir puntos en común con los procedimientos estilísticos de la escuela romántica rusa de los años 20-40 del pasado siglo. El estilo romántico no era originario de los pintores rusos. Éstos lo habían tomado en préstamo de los pintores occidentales y, especialmente, de los franceses de su época y de la anterior.

Pero no es esto lo que ahora me interesa, sino el ver qué tienen en común, desde el punto de vista de los métodos de composición y estilo.

Para ello será mucho mejor que nos sirvamos de un ejemplo concreto sacado de cualquier obra de la FEKS. Acabamos de decir que *S.V.D.* era una reseña de sus procedimientos más típicos. Tomemos por consiguiente *S.V.D.*

La misma estructura del film nos obliga a remontarnos a los métodos de composición de Dumas, Hugo, Müllner, Pixérécourt, etc. Sus obras representan el género romántico-melodramático que caracteriza la escena soviética de los años 20-40 del siglo XIX.

En particular, es fácil encontrar aspectos comunes entre

los procedimientos estilísticos de *S.V.D.* y *El baile de máscaras*, de Lermontov. *El baile de máscaras* nació bajo la influencia de las adaptaciones y traducciones de obras de las que ya hemos hablado, que inundaron la escena soviética de la época y que llamaron la atención mucho más que sus actores. E. S. Efimova lo ha demostrado de manera muy brillante en su artículo «Historia del drama romántico ruso».

El baile de máscaras está construido según las reglas dramáticas propuestas por Freitag.[48] La Efimova ha estudiado *El baile de máscaras* sirviéndose precisamente de estas reglas. Yo también me serviré de ellas.

Según Freitag, el drama está constituido por: 1) una introducción, 2) una fase ascendente, 3) un punto culminante, 4) una caída o desvío de la acción y 5) una catástrofe.

S.V.D. consta de seis partes. Doy por descontado de que se conoce la obra, y por esto, teniendo en cuenta las reglas de Freitag, únicamente citaré los fragmentos de *S.V.D.* en función del lugar que ocupan en el film, sin preocuparme de su sentido.

La *introducción* es la primera parte del film. Episodios: taberna, puente, taberna.

La *fase ascendente* es la segunda parte del film. Episodios: juramento, garito, patinaje.

El *punto culminante* es la tercera parte del film. Episodios: revuelta, campo de batalla al amanecer, campo de batalla de noche.

El *desvío de la acción:* cuarta y quinta partes del film. Episodios: garito, circo, cárcel.

La *catástrofe* es la sexta parte del film. Episodios: cárcel, iglesia, orilla del estanque.

Podemos notar que cada episodio se repite tres veces y que la tensión alcanza su punto culminante en la tercera. En el interior de cada episodio la fase ascendente de la acción avanza mediante saltos regulares, de acuerdo con una curva también ascendente.

En la segunda parte, el primer episodio describe el descontento y la inquietud existente entre la masa de los soldados; el segundo, el trabajo de la Sociedad Secreta, que no comprende este descontento y se opone al mismo, orientándose hacia el cuerpo de los oficiales (es la línea adoptada por Medox —que escucha detrás de la cortina— y que prepara la escena del patinaje); el tercer episodio muestra la detención del general Vishnevsky y sirve de transición para llegar al momento culminante, cuando Suchanov ordena a los soldados «¡A vuestros puestos!».

Por otra parte, cada episodio tiene una tesis, una antítesis y una síntesis. En la tercera parte, la tesis es la revuelta de los soldados; la antítesis, los amotinados que se enfrentan con el regimiento de Weissmar; la síntesis, la revuelta dominada, quedando en el campo de batalla únicamente sangre y humo.

Si se interpreta de este modo, la construcción de *S.V.D.*, la razón de por qué su momento crucial se coloca en el centro del film y no al final, resulta clara, y también se comprende que, desde el punto de vista del melodrama norteamericano, *S.V.D.* no sea un film válido.

Pero no es ésta la justificación formal de la FEKS. Freitag dice del desvío de la acción: «Este momento exige un desarrollo enérgico, una revigorización de los efectos técnicos, porque hasta ahora el espectador ha tenido tiempo de satisfacer su sed de impresiones. La lucha del protagonista se intensifica; sólo son indispensables los rasgos importantes, el número de personajes debe reducirse a la mínima expresión, y éstos deben ser presentados en las escenas esenciales.»

Desde el punto de vista de la construcción, la segunda mitad de *S.V.D.* es más débil que la primera. Suchanov se vuelve más activo, pero su dinamismo se ve obstaculizado por la masa a la cual se halla ligado. Por otra parte, por culpa de las últimas transformaciones sufridas por el film, la construcción de las relaciones entre los individuos se ha desvanecido. Desde el punto de vista del material, se ha producido una conjunción entre la trama individual y la acción de las masas.

Si pasamos a estudiar la estructura de *El baile de máscaras* y de los melodramas románticos que influyeron en él, la derivación de la construcción salta a la vista.

Pero esto no nos acerca al tema, sino todo lo contrario. El lector tendrá que confiar en mi palabra, aunque ésta no constituya una prueba. Confrontemos los procedimientos estilísticos más significativos.

S.V.D. está construido de acuerdo con un montaje combinatorio.

La combinación es el principal procedimiento de montaje empleado por la FEKS. La FEKS afirma que quiere colocar en combinación excéntrica un objeto con una situación nueva, un individuo con una atmósfera, etc. Más arriba tuve ocasión de demostrarlo varias veces.

Podemos observar este procedimiento en toda la pureza del género romántico-melodramático de los años 20-40 del siglo XIX.

El impacto emotivo de *El baile de máscaras* deriva de la colocación del héroe en un ambiente que no corresponde a su estado anímico.

En la tercera parte, Arbenin, solo y consumido por los celos, se encuentra rodeado por el gentío feliz y ruidoso de los invitados.

En *Tres encuentros*, de Turguenev, puede observarse la relación, construida por la FEKS en términos de contraste, entre un héroe y algunas condiciones naturales. Se trata de una narración característica de la manera de Turguenev, «como retorno de la poética

de la escuela naturalista de los años cuarenta a la poética del romanticismo de los años treinta» (N. Gabel).

En él se describe detalladamente la belleza de las noches italianas, «voluptuosas», «luminosas, llenas de encanto, como una mujer feliz en la flor de sus años».

El tono emocional en la descripción del paisaje prepara un contraste brutal. El héroe, rodeado de tanta belleza, indiferente, se siente dominado por un solo pensamiento: encontrar albergue cuanto antes.

En *Tres encuentros* también encontramos el procedimiento inverso: el paisaje nocturno se inserta como elemento indispensable en el desarrollo del tema (la pasión) y trasciende el cuadro de un simple fondo.

Como no pretendo en absoluto convertir este capítulo en un catálogo, limitaré mis ejemplos. Sigue subsistiendo el hecho de que todos estos procedimientos son los más característicos de la escuela romántica de aquella época.

Para la FEKS, el segundo procedimiento esencial de montaje es el del ralentí. Ya he hablado de ello en los capítulos dedicados a *La ruta del diablo* y a *S.V.D.*

Dos escenas de *El baile de máscaras* están construidas a base de este procedimiento. En la escena de la venganza, en la mesa de juego, Arbenin cuenta —dirigiéndose especialmente al príncipe— una anécdota a propósito de un marido traicionado. Los jugadores esperan impacientes el final de la narración:

El príncipe: —«¿Y el marido qué hizo?»...
Arbenin retrasa la respuesta.
Arbenin: — (Como si no hubiera oído la pregunta) —«Príncipe, se olvida usted de jugar. Se descarta sin mirar (le mira fijamente) y de forma curiosa,
¿quiere saber qué hizo el marido?...
tomó estas tonterías como pretexto
para darle una bofetada...
Y usted, príncipe, ¿qué habría hecho?».
El príncipe: —«Habría hecho lo mismo. Y... ¿se batieron a pistola?».
Arbenin: —«¡No!».
Kazarin: —«¡Se batieron a espada!».
Arbenin: —«¡No, no!».
Kazarin: —«Entonces, ¿se reconciliaron?».
Arbenin: — (Con una amarga sonrisa) —«¡Oh, no!».
El príncipe: —«Entonces, ¿qué hizo?».

En este fragmento, la impaciencia de los jugadores (y naturalmente, también de los espectadores) crece en relación con la lentitud con que avanza la narración, y los añadidos (los detalles)

juegan en ella un papel de freno. En el tercer acto de *El baile de máscaras,* este procedimiento se renueva pero con menor pureza. Llegados a este punto, Arbenin ya tiene decidido envenenar a Nina. El instante en que le ofrece el vaso y el momento, aún más trágico, del envenenamiento, van precedidos por las insulsas conversaciones de los invitados («hace tanto calor, que me estoy fundiendo»), por una romanza lírica cantada por Nina, etc.

La lentitud de la cual nos habla Shklovsky en la *Teoría de la prosa* se coloca en otro nivel.

Al fin y al cabo, el ritmo general del montaje de *S.V.D.* corresponde a la composición dinámica de *El baile de máscaras.*

«En *El baile de máscaras,* el espectador pasa bruscamente de un momento de tensión a otro, y la trama de la narración, interrumpida por rápidos altos y bajos, refleja el esquema característico de su acción, correspondiente en todo y por todo a la concepción de conjunto, a los matices y al carácter del héroe» (E. S. Efimova).

Más adelante hablaré de nuevo de los procedimientos de montaje de la FEKS; ahora es el momento de hablar tan sólo de los distintos procedimientos de montaje empleados en *S.V.D.*

La construcción de la trama y los objetos. La alegría de Medox reúne en un punto nodal varios itinerarios de la acción, transformando hasta cuatro veces su significado (S.V.D. = las iniciales de la novia del propietario; S.V.D. = la sigla de la Unión para la Gran Causa; S.V.D. = el primer slogan de Medox: Vigilar... Denunciar... Llevar a cabo; S.V.D. = el segundo slogan de Medox: «La Unión para la Causa Feliz»).

El objeto funciona como fuerza motriz del film.

El procedimiento es característico de la manera del drama romántico.

En *El baile de máscaras* los choques parten de un brazalete. En *El baile de máscaras,* un brazalete da origen a los conflictos; un pañuelo lo hace en *Enrique III y su Corte,* de Dumas Sr.; un abanico en *Kean,* de Dumas Jr.; un anillo en la *Carta anónima,* de Stroev; un medallón en *Vida por vida,* de Beklemisev, etc.

La situación de los personajes y el contraste. En *S.V.D.,* Suchanov, el protagonista, franco y abierto, contrasta con Medox, malo, introvertido y traidor.

La falta de carácter de Vishnevsky contrasta con la energía de su mujer.

Los oficiales, pasivos y mezquinos, contrastan con los soldados, activos y valientes. El individuo listo y bonachón, propietario del circo, contrasta con Weissmar, el ave de rapiña.

Comparemos todo esto con la situación de los personajes de *El baile de máscaras:* Arbenin-príncipe Zvesditch, Nina-barón de Strahl, Arbenin-Nina, etc. El motivo del malo. La figura negativa de Medox no se revela de inmediato, sino poco a poco, gracias al desarrollo sistemático de los rasgos negativos del personaje.

Al principio Medox tan sólo es un estafador (es el episodio de la taberna, donde domina a los propietarios). Después, es un chantajista (episodio de la carta de la Vishnevskaia). Un embustero (episodio con Suchanov, en la taberna). Un espía (cuando escucha a través de la ventana del garito). Un traidor (los episodios del garito, después de la revuelta).

La fisonomía de Arbenin en *El baile de máscaras* se revela según un principio idéntico pero en un solo plano.

Confrontemos, una vez más, el tema del castigo. Un desconocido, en el papel del destino vengador (*El baile de máscaras, Hernani,* de Hugo, etc.), castiga al malo después de que éste ha llevado a cabo toda una serie de crímenes. En *S.V.D.,* Weissmar castiga a Medox, pero no interviene interpretando el papel de destino, sino en el de un malo aún más poderoso.

Comparemos, finalmente, el motivo del jugador *(El baile de máscaras, Treinta años o la vida de un jugador,* de Ducange,[49] etc.), que tiene «el cometido de acentuar el tétrico carácter del fondo sobre el cual se desarrolla la acción» (E. S. Efimova).

El *pathos* de las fechorías de Medox está construido de acuerdo con este motivo. Las funciones del motivo no están en el «carácter tétrico del fondo», sino en la revelación de la fuerza motriz que hace precipitar al «malo» de fechoría en fechoría. La filosofía de Medox se reduce a lo siguiente: para él «toda la existencia no es más que un juego».

La puesta al desnudo del procedimiento —empleamos con mucha cautela esta expresión— se manifiesta en la escena de la taberna, una vez ha salido Suchanov.

«¡Es hora de jugar! Pero ¿qué nos jugamos? ¿Constantino?... ¿o Nicolás?...»[50]

Entonces, en un instante de trágica resonancia, Medox, riendo, casi en estado de embriaguez, grita a su criado:

«¡Echa a suertes! Quiero burlarme del destino; quiero derrotarle...»

La trama amorosa es el azote del cine soviético. En los films, la trama amorosa acostumbra a convertirse en un material que se basta a sí mismo. Los enamorados son la tentación permanente de quienes se ocupan de racionalizar la producción.

Un guión concebido en una forma nueva de enfrentarse con el material llega a un estudio cinematográfico. Los obreros de un establecimiento metalúrgico se enamoraban de las obreras de un establecimiento textil. El autor empleó mucho tiempo en darse cuenta de por qué su guión no era un *Potemkin* sentimental-industrial.

Ahora quiero hablar de lo que no es posible descubrir en *S.V.D.* Marginalmente, diré algo acerca de un amor consciente sacrificado a intereses de clase.

En la acción de *S.V.D.* se ha rozado hábilmente y no sin cierta delicadeza una trama amorosa. Como, por ejemplo, una cinta

enlazada en una trenza. Pero hoy día la mayor parte de mujeres lleva los cabellos cortos y hay mucha gente que no aprecia los ornamentos superfluos, aunque estén colocados artísticamente. Resulta muy difícil desenlazar la cinta de la trenza.

Si bien en *S.V.D.* la trama amorosa no está desarrollada, tampoco puede decirse que no se haya llevado con habilidad. Se ha distribuido en cuatro puntos poco significativos que se suceden a lo largo de la trama.

La parte amorosa de *Tres encuentros,* de Turguenev, también se reduce a tres únicos momentos.

En *S.V.D.* los protagonistas de la trama amorosa son la Vishnevskaia y Suchanov.

Quiero demostrar que la FEKS hace derivar sus métodos de la escuela romántica rusa de principios de siglo. Compararé los métodos estilísticos de *Tres encuentros* y *S.V.D.* refiriéndome a las observaciones hechas por Gabel (*Tres encuentros,* de Turguenev).

En Turguenev, la trama amorosa queda reducida a tres encuentros sucesivos de los héroes: en Sorrento, en Mijailovskoe y en un baile de máscaras.

En *S.V.D.,* la trama amorosa queda reducida a tres encuentros sucesivos de los personajes: en un puente, en un campo de patinaje y en un circo. La escena final, en la cual la Vishnevskaia cubre con el abrigo el rostro sin vida de Suchanov, se convierte a la vez en una especie de epílogo de esta breve historia de amor.

En ambos casos los encuentros de los héroes son fortuitos.

El procedimiento consistente en construir un encuentro amoroso basándolo en un encuentro fortuito es típico de la manera de la FEKS. En *La ruta del diablo,* Vania Sorin encuentra por casualidad a Valia en los jardines de la Casa del Pueblo; en *El abrigo,* Akaky Akakievitch encuentra por casualidad a la «criatura celestial» en la Perspectiva Nevsky; en *El hermano menor,* un chófer encuentra por casualidad a una conductora de camiones; en *S.V.D.,* Suchanov, que presta servicio en el puente, encuentra por casualidad a la Vishnevskaia.

En Turguenev, cada encuentro ofrece ocasión, al desarrollo de la acción, de esbozar rápidos retratos del héroe y de la heroína, exactamente como los vería alguien que se encontrara junto al narrador.

En el trabajo de la FEKS, la acción se desarrolla a partir del montaje de grandes encuadres de los protagonistas. En *S.V.D.,* esta acción se resuelve exclusivamente en sus primeros planos.

Igual que en Turguenev, los retratos (los primeros planos) son presentados en tono emocional y sicológico. En esto la FEKS pasa literalmente a la realización de los métodos empleados por la escuela romántica rusa en el retrato.

Veamos algunos ejemplos.

Más adelante diré por qué el efecto emocional producido en el espectador brota, más que del trabajo del actor, de los medios técnicos del cine y, en particular, de la iluminación.

Recordemos la importancia que tienen las luces al representar la emoción de Liudmila Semenova *(La ruta del diablo),* de Antonina Eremeeva *(El abrigo)* y de Sophie Magarill *(S.V.D.).* Para los pintores románticos rusos, el problema de la luz en el retrato femenino juega un papel primordial.

En *Vadim,* de Lermontov,[51] la heroína se ve aureolada por una luz verdosa y fantástica: «El candil con su llama agonizante estaba encima del banco, y el rayo tembloroso que llegaba a través de los cristales sucios aumentaba la palidez de su rostro; sus pálidos labios parecían casi verdes; su trenza despeinada trazaba una sombra verdosa en su espalda redonda y desnuda»... En *La tempestad,* de Sologub,[52] una mujer está «maravillosamente envuelta por la luz rojiza de las velas». En las *Aventuras,* de Velman,[53] una muchacha muy hermosa está iluminada por los «rayos del Sol que se filtran a través de las ramas».

Se podrían citar ejemplos hasta el infinito.

Los actores de la FEKS expresan la emoción con nuevos medios expresivos, poniendo en evidencia, durante la interpretación, determinadas partes del cuerpo.

En *S.V.D.,* en la escena de la explicación entre Medox y la Vishnevskaia: la mano de la Margarill, que interpreta la escena sosteniendo un vaso; en *La ruta del diablo,* en la escena de la despedida de Valia y Vania, son los ojos de la Semenova, que el montaje nos ofrece mediante un proceso de concentración, los que la interpretan; en *El abrigo,* son los pies de una mujer que baila, los que interpretan la escena de la humillación de Akaky Akakievitch, y así sucesivamente.

No cabe duda de que este procedimiento tiene su origen en la manera de «detallar» de los retratos femeninos, característica de la escuela romántica francesa.

De esta misma manera, en el *Roi Candaule,* de Théophile Gautier, «el pie de Nissia era absolutamente perfecto, incluso para una mujer griega del Asia Menor. El pulgar, ligeramente separado, como el de las aves; los demás dedos ligeramente alargados, colocados simétricamente y con armonía, de forma casi perfecta, brillantes como un ágata; el tobillo delgado y ligero, el talón apenas sonrosado; la luz de una lámpara hacía que la parte superior del pie apareciera pulida como mármol».

A propósito del retrato femenino en los románticos franceses, M. Davidovitch observa que «el "detallado" en los retratos alcanzó su límite extremo con Balzac, quien en sus retratos femeninos une la vieja manera pictórica con la forma del retrato sicológico».

Pero nos hemos alejado un poco del desarrollo de la trama amorosa en *S.V.D.*

En *Tres encuentros,* Turguenev emplea una serie de metáforas para dibujar a una mujer en la plenitud de su pasión —del rostro de la heroína emana «un amor tranquilo», «una belleza solemne», «una plácida felicidad», «la inundaba un ímpetu de felicidad», etcétera—. Para indicar el amor que nace entre sus personajes, la FEKS traduce una metáfora lingüística en un procedimiento cinematográfico. En una variante del primer montaje de *S.V.D.,* el segundo encuentro entre la Vishnevskaia y Suchanov (en el campo de patinaje) es interrumpido por el encuadre de una rosa que brota de repente en un glaciar. Inmediatamente, la imagen de la rosa es sustituida por una columna de llamas que irrumpe de un vaso helado.

En los románticos rusos, la belleza de la heroína vencía al héroe y le obligaba a posternarse. En *La buscadora de emociones fuertes,* de Kamensky, «el héroe está dispuesto a echarse a los pies de una desconocida»; en *Maksim Sozontovitch Berevozsky,* de Kubolnik,[54] el héroe «se sienta, baja la voz y los párpados» cuando descubre a la mujer hermosa; en *La casa de hielo,* de Lazeshnikov,[55] el héroe «se queda quieto, de pie, devorando con los ojos a Marjonica», etc. En *El abrigo,* cuando Akaky Akakievitch descubre a la muchacha, le parece que la Perspectiva Nevsky se queda desierta de repente, y que en la calle sólo quedan él y la desconocida; y más adelante, que la Perspectiva se haya inmovilizado de repente y que todo movimiento se detenga; y también, Akaky Akakievitch cierra los ojos cuando la linterna ilumina el rostro de la muchacha.

En *S.V.D.* tenemos la repetición exacta de este mismo procedimiento: cuando la Vishnevskaia y Suchanov se lanzan uno al encuentro de la otra, en el campo de patinaje todo movimiento se detiene.

En *Tres encuentros,* el futuro desarrollo del tema de la pasión parte de la combinación entre la acción y el personaje. He insistido de tal forma acerca de este procedimiento de la FEKS —combinación del tema de una secuencia con una atmósfera, inserción de los objetos y de los héroes en un contexto que no les es propio, etcétera—, que no sé si citar estos ejemplos.

No quisiera transformar este capítulo en una verdadera antología. Será mejor cerrarlo con un último ejemplo.

El motivo del sueño como tema central de una obra tiene gran importancia en la poética de los románticos rusos. Su significado —simbólico y técnico— estriba en darle a la obra un tinte misterioso. Su origen se remonta al gusto del romanticismo alemán por lo fantástico y simbólico.

Comparemos el motivo del sueño en *Vladimir Vlonsky,* de Ivelev, en *Tres encuentros* y *Clara Militch,* de Turguenev, y en *La nube,* de Aksakov, con el del sueño de Akaky Akakievitch en *El abrigo* de la FEKS.

El significado del sueño de Akaky Akakievitch es simbólico.

Creo que puede darse por descontado que existe una comunión de métodos compositivos y estilísticos entre la FEKS y la escuela romántica rusa de los años 20-40 del siglo XIX.

Sin embargo, no debemos sacar de ello conclusiones gratuitas.

El hecho de que la FEKS haya aplicado algunos métodos estilísticos de los románticos rusos, no implica el renacimiento del romanticismo en el cine soviético. Como tampoco debemos deducir, como hacía Heine, que el romanticismo alemán es el «renacimiento de la poesía medieval». Los caminos que conducen al renacimiento de un estilo son dialécticos. El expresionismo, que la FEKS indudablemente ha elegido como su propio estilo,[58] no hace más que ahondar y sacar a luz las tradiciones pasadas del romanticismo ruso, sin por ello resucitarlas.

La FEKS trabaja con un material que es la emoción humana.

El suyo es un «arte expresivo».

La fábrica de la FEKS elabora una materia bruta. La manera del estilo romántico —pintoresquismo, lirismo, gusto por la evocación— constituye, precisamente, tal materia prima.

Para la FEKS, el romanticismo es como la piedra que servía al tendero de Tolstoi para afilar su cuchillo.

Pero las piedras que empleamos para afilar nuestros instrumentos sirven para otra cosa, ocupan un lugar distinto; las necesitamos, pero están destinadas a otros fines.

La última frase no es mía.

Es de Shklovsky.

9. El actor de la FEKS

La formación del actor cinematográfico y los métodos que tiene que seguir cuando actúa delante de la cámara son una cuestión confusa.

¿Por qué? Yo creo saberlo, y lo digo con palabras de Edgar Allan Poe *(The Rational of Verse)*: «En uno de cada cien casos, el punto es terriblemente discutido porque es oscuro; en los restantes noventa y nueve, es oscuro porque es discutido». Y compruebo con dolor que nuestra cuestión se encuentra precisamente entre los restantes noventa y nueve casos.

Preocupado por evitar ulteriores gastos tipográficos, no diré nada acerca de las corrientes nacidas desde que comenzó a examinarse esta cuestión con un interés cada vez mayor. Pero de ello no debe deducirse que quiero economizar energía eléctrica y quedarme sentado en la oscuridad. Es importante examinar de qué manera entiende la cuestión la FEKS. La búsqueda de un estilo

específicamente cinematográfico, nos permite, una vez más, caracterizar el trabajo de la FEKS acerca del actor. La FEKS no se arrellana en la autosatisfacción, sino que está orgullosa, y lo está legítimamente, de guiar a los actores, en su acercamiento al cine, sin necesidad de recurrir a brujerías.

He aquí a un director, no importa cual, mientras trabaja con los actores en una de nuestras fábricas. Cuando un actor interpreta un fragmento que le acaban de confiar, él suele asumir un aire pensativo:

—¿No ve que falta algo? Procure dar algo más...

El punto culminante, al cual tiende el trabajo de la FEKS, se alcanza cuando se procura aclarar precisamente ese «algo que falta» en el trabajo del actor acerca del asunto que se le ha confiado. Lo importante es aclarar de qué manera tiene que trabajar el actor. Si se le confía un papel, debe hacérsele saber cómo debe interpretarlo y de qué medios dispone para ello.

No es una casualidad que la técnica de la participación sea la clave del trabajo de la FEKS.

El trabajo acerca de un tema se divide en distintas fases.

En la vida corriente, cada proceso de la actividad humana se compone de una serie de movimientos obligados. Movimientos máximos, cuando las extremidades del cuerpo se agitan en desorden. Movimientos mínimos, cuando se coordinan de manera que tiendan exclusivamente a su finalidad, para alcanzarla cuanto antes.

Dándose al actor un cometido temático preciso, la FEKS se esfuerza en determinar en seguida el número de movimientos necesarios para ejecutar ese cometido. Una puesta a punto precisa para cada encuadre. Los movimientos del actor dentro del encuadre no deben ser imprecisos ni desordenados (de lo contrario sólo se obtendría un pastiche, en el cual el espectador no comprendería nada), sino que han de ser precisos, económicos y expresivos.

Por eso, del número de movimientos fijados de antemano se rechazan todos aquellos que podrían estorbar o superar el mínimo indispensable para la ejecución de determinado cometido técnico.

La FEKS llama «esqueleto del tema» a la serie de movimientos indispensables. Una vez construido el esqueleto de los movimientos, se pone a punto un ritmo preciso. Cuanto mayor es su intensidad, más rápidamente percibe el espectador los movimientos del actor.

Sin embargo, es importante que la puesta a punto se base en el código visual del espectador. Movimientos excesivamente rápidos pueden percibirse mal, como sucede, por otra parte, con los movimientos demasiado lentos.

Además, el ritmo de los movimientos tiene que estar determinado por el esquema del guión en el que tienen que integrarse. El ritmo de los movimientos del actor tiene que estar justificado por un nexo, recíproco, entre las distintas partes del argumento.

En el momento de actuar, el actor tiene que dar el ritmo ayudándose de una serie de impulsos nerviosos. Tales impulsos, lo mismo que los movimientos, tienen que dar lugar a repeticiones.

Los movimientos del actor dentro del encuadre no tienen que ser ni mecánicos ni estereotipados. Tienen que diferenciarse de los movimientos del hombre en la vida corriente.

Los movimientos del actor en el encuadre tienen que estar cargados de emoción y plasmados expresivamente.

La FEKS en el cine y el naturalismo en el cine son antitéticos.

La FEKS persigue alcanzar lo que, en los movimientos del actor, no podría obtenerse mediante la imitación de la vida.

Los movimientos del actor dentro del encuadre tienen que estar corregidos por la voluntad creadora y auxiliados por los movimientos sugeridos por la emoción.

La emoción —palabra sospechosa, hoy en día—. En nuestros días, hablar de emoción es algo parecido a evocar la Russkaia Zolotaia Seria, Kanzonkov y Ermolev.[57]

¡No! Los errores de los padres no tienen por qué caer sobre la cabeza de los hijos.

Las condiciones contemporáneas del trabajo cinematográfico ponen a disposición de la interpretación del actor una enorme cantidad de medios auxiliares. Estos medios ayudan hasta tal punto al actor en su trabajo, que le es posible emplear tan sólo el mínimo de fuerzas para conseguir efectos adecuados al cometido que se le ha asignado.

Cuando Vera Cholodnaia rodaba *La historia de un gran amor,* debía transmitir un montón de emociones. Para poder transmitirlas, recurría con frecuencia a la mímica. Para filmar a Vera Cholodnaia «en trabajo de emoción» se necesitaba mucha película.[58]

Sin duda alguna, hoy, *La historia de un gran amor* parecería ridícula.

En el trabajo de la FEKS con los actores, el montaje, al igual que los efectos fotográficos, juega un papel importante.

La emoción no se transmite por medio del rostro del actor, sino por la elección del encuadre, de la iluminación, del montaje, de la selección de detalles específicos, etc.

La emoción no se transmite de manera estática.

La FEKS se esfuerza por descubrir las causas exteriores de lo que tenemos la costumbre de llamar *emoción.* El fenómeno de la emoción se forma a través del choque de causas exteriores a través del descubrimiento de sus relaciones recíprocas.

De esto depende, lógicamente, la excepcional tranquilidad en el juego, que es prerrogativa de la escuela de la FEKS.

Al trabajar con el actor, la FEKS le arrastra hacia el género de la comedia, de la aventura policíaca y del melodrama.

En cada uno de estos géneros tomado por separado, el

trabajo interesa en el sentido de que éste favorece la asimilación de los distintos métodos de interpretación, típicos de cada uno de ellos.

Trabajar en cada uno de dichos géneros favorece la asimilación:

para la comedia: la manipulación específica de los objetos

para la aventura policíaca: el dinamismo gesticulatorio

para el melodrama: el juego peculiar de los ritmos.

Para la FEKS, son objetos auxiliares de participación: el boxeo, la acrobacia, el baile moderno y los principios elementales del cine. Si se practica el boxeo no es para alcanzar celebridad en competiciones, sino para someter los movimientos a un tratamiento preciso.

De igual manera, no estaría de más que en la escuela de guerra Capablanca diera un curso acerca de la teoría del ajedrez, y que se introdujeran como trabajos prácticos torneos periódicos.

La acrobacia ofrece un trabajo sistemático que tiende a librar la conducta individual del actor de todo movimiento superfluo, de todo aquello que lo obstaculiza, apartándolo de la finalidad que se ha fijado.

El baile moderno desarrolla, en el actor, el sentido del ritmo, por medio de un trabajo que tiende a darle cada vez mayor capacidad de movimientos y de gestos plásticamente conseguidos.

La iniciación cinematográfica desarrolla en el actor un conocimiento general relativo al cine, un aprendizaje puramente técnico del material cinematográfico y de su tratamiento.

¿Y qué ocurre con el modelo?[59]

Nos encontramos en una sala del barrio Utesovsky, donde la FEKS, que en aquella época todavía carecía de instalaciones fijas, instaló provisionalmente sus estudios.

Kozintsev y sus actores están trabajando. La pequeña Ianina Zeimo, amazona de un circo ambulante en *S.V.D.*, está ensayando un efecto emotivo para representar el miedo. Lee un libro sentada en un diván. Se supone que el teléfono suena cerca de ella. Ianina Zeimo coge el auricular y se lo acerca al oído. Durante la comunicación, mientras habla con un interlocutor imaginario, no cambia sólo la expresión del rostro y la posición de su cuerpo, sino también la posición de los objetos que tiene en la mano: el libro y el auricular. Todo acaba con tres caídas sucesivas: el auricular encima de la mesa, el libro por el suelo y Ianina Zeimo en el diván.

A esto se le llamaba desplazar el acento de la emoción a los objetos.

No evoco dicho recuerdo con fines autobiográficos, sino porque mi exposición exige un ejemplo concreto de tratamiento.

Según Eisenstein, sólo es posible mostrar al hombre en

el interior de los procesos de producción. Los marinos trabajan en cubierta, el obrero está junto al torno, el soldado de la Armada Roja empuña el fusil. Es decir, la puesta a punto parte del material de producción del que deriva la actitud de este hombre. Montado de esta forma, lo que aparece a través de los procesos de producción perfecciona la carga emotiva.

Según la FEKS, la emoción humana —alegría, miedo o angustia— puede ser considerada como un material, exactamente igual que el crucero, el avión o la fábrica.

Como ya he dicho, la FEKS nunca muestra una emoción estática y aislada. La FEKS descubre y muestra las causas exteriores debido a las cuales se manifiesta la emoción. De tal forma queda expuesto el problema de las relaciones recíprocas del hombre con determinadas condiciones exteriores. Precisemos que estas condiciones no ejercen una influencia uniforme sobre las manifestaciones de la emoción humana, sino que esta influencia varía siguiendo los trazos característicos y las cualidades de cada individuo.

Esta asimilación y esta presentación de la emoción pueden ser llamadas materialistas.

La capacidad de hacer la emoción interesante y específica, es propia del actor.

Para hacer cine se adopta un modelo: una barba extraña o una nariz chata lo hacen individuable. El modelo juega con esta barba o esta nariz. Si se lleva a tal nivel, la adopción del modelo puede considerarse oportuna.

El modelo en el cine: despiadada exposición de labios leporinos y de los mejores casos de estrabismo.

Pero la cosa ha degenerado de tal forma que el modelo se ha confiado al inspector de barrio de Gogol [60] y ha asumido papeles que no estaban verdaderamente a su alcance.

Se intentó substituir al actor por un labio leporino.

El modelo no puede mostrar la emoción cinematográfica.

Con el modelo sólo puede ponerse de relieve un aspecto de la emoción.

El modelo sólo puede trabajar en una sola modalidad, en una única nota, en un único nivel.

En el peor de los casos, el modelo, generalmente aterrorizado por la atmósfera artificial del rodaje, sólo puede poner en evidencia su barba y sus piernas que cuelgan de una manera grotesca. En el mejor de los casos, si el modelo llega a expresar una emoción, será necesario emplear excitantes particularmente burdos para al final obtener tan sólo una expresión extremadamente pobre.

En la vida normal, cada emoción va acompañada por movimientos fisiológicos precisos. Darwin dio una descripción notable de los síntomas fisiológicos del miedo.

«Los latidos del corazón se aceleran, el rostro enrojece o, por el contrario, se tiñe de una palidez mortal, se hace difícil

respirar, el pecho se hincha, las narices tiemblan, se dilatan. A menudo el cuerpo es atravesado por temblores. La voz cambia, las mejillas se contraen y el conjunto del sistema muscular se tensa, dispuesto a cumplir cualquier acto demencial. El shock brutal o la lucha con el enemigo se traduce, de tal forma, en gestos.»

El modelo únicamente trabajará en los límites asignados a uno de tales síntomas sicológicos, de manera que los distintos aspectos de la emoción quedarán relegados a un único nivel.

Lo que determina tal nivel es el tipo sicofisiológico del modelo.

Además, sólo el actor es capaz de expresar el odio en sus formas específicas y particulares.

No como inherentes a un tipo, sino además como lo exige el tema.

¿Qué ha sido de las emociones en el cine de hoy?

Actualmente, debido a muy distintas razones —cuya enumeración nos alejaría de nuestro tema—, se ha adquirido una imagen banal de la emoción.

Tal como se nos muestra, la emoción está falta de originalidad. La risa se muestra con la imagen de las mejillas; el miedo, cubriéndose el rostro con las manos; el dolor, retorciéndose las manos, etc.

A la postre, la trivialidad de semejantes mímicas ya no impresiona a nadie.

A la uniformidad del tipo y a la trivialidad de las ideas recibidas en materia de emociones, la FEKS opone su método habitual de *extrañamiento,* gracias al cual las apariencias se libran de toda automatización.

Según la FEKS, la emoción puede afinarse mediante dos sistemas:

expresar la emoción recurriendo a nuevos medios para su representación plástica

expresar la emoción recurriendo a su incidencia sobre los objetos.

Mostrar la emoción, recurriendo a nuevos medios técnicos de expresión plástica, significa concentrar la emoción en cualquier movimiento fisiológico aparente que, en condiciones normales, no aparecería como síntoma de una determinada emoción, sino de una emoción contraria. En *S.V.D.* es posible encontrar una notable serie de secuencias realizadas de acuerdo con este procedimiento. En la secuencia del campo de batalla, cuando Suchanov (Sobolevsky) se alza del suelo medio muerto, se pone en posición de firmes y rinde honores a alguien que no aparece en la pantalla. En el momento más trágico de la escena, al ser desenmascarado, Medox (Gerasimov) se lima las uñas. En la escena de la revuelta, mientras los conjurados

irrumpen en su casa, el comandante del regimiento, que al principio se queda como clavado en su sitio, al advertir el peligro... se pone a masticar y a engullir rápidamente la comida.

Para quien quiera expresar la emoción por medio de nuevos medios de representación, hay un segundo sistema consistente en el juego exagerado de una parte cualquiera del cuerpo, pero sólo una.

En esto, el punto de vista de la FEKS se equipara a la concepción del modelo de la escuela de Kulechov. Tal como lo entiende esta escuela, uno de los elementos más significativos del juego estriba en el juego de las manos. En los modelos de Kulechov, muchas escenas de emoción están exclusivamente construidas basándose en el juego de las manos. Entre los ejemplos más brillantes: los encuadres de *El rayo de la muerte*, en los cuales la hija del chófer, presa de una tristeza inconmensurable, se retuerce las manos ante el cadáver de su padre; cuando Sor Edith, al recibir al padre Revo, une las manos religiosamente; cuando el mismo padre Revo hace girar los pulgares mientras da órdenes y después se pone a desgranar su rosario con pensativa atención.[61]

La insuficiencia de los alumnos de Kulechov hizo que éstos limitaran tal procedimiento únicamente a las manos.

En la FEKS, tal procedimiento fue mucho más lejos, alcanzando a toda la periferia del cuerpo.

En el capítulo titulado «El romanticismo de la FEKS» ya he dado ejemplos característicos de este procedimiento.

Mostrar la emoción recurriendo a su incidencia sobre los objetos, significa que el actor no transmite sólo la emoción mediante el juego del cuerpo. También emplea las relaciones que le unen a los objetos, y para hacerlo mejor transmite a ellos el acento de la emoción.

En *La ruta del diablo*, el marinero Sorin quiere dejar a su enamorada. Está inquieto. Piotr Sobolevsky [62] deja transparentar esta inquietud quitándose y volviéndose a poner continuamente la chaqueta. En *S.V.D.*, el provocador Medox, al tener noticia de que la revuelta ha estallado en la capital, se pone a barajar las cartas: «¿Por quién apostamos? ¿Constantino o Nicolás?» Las cartas designan a Nicolás y el actor (Serguei Gerasimov), para representar la salvaje borrachera de Medox, hace volar las cartas por toda la escena. Y también, en este mismo film, en la escena en que Medox pretende que la Vishnevskaia vaya a la casa de juego («¡Al diablo con las mujerzuelas! ¡Si me lo propongo, puedo tener aquí a la mujer que quiera!»), Gerasimov traduce la vanidad de su personaje lanzando al aire un guante que recoge con destreza. Y cuando Suchanov descubre la conjuración entre Medox y Weissmar, Sobolevsky expresa su impotencia lanzando un puñal contra el retrato; pero el puñal, sólo es un atrezzo de teatro, y Sobolevsky, enfurecido, lo rompe y lo tira.

En todos los films de la FEKS, el trabajo de los actores

tiende a transmitir una emoción específica, variando los procedimientos que se derivan de los sistemas que acabamos de exponer.

El método de la FEKS no consiste en la estilización superficial de los movimientos del actor. Es, por encima de todo, organización cinematográfica de tales movimientos.

Título original: «FEKS. Grigorij Kozincev / Leonid Trauberg», Moscú-Leningrado, 1928 (Notas de Eric Schmulevitch).

Acerca de Vladimir Nedobrovo

Vladimir Nedobrovo (1905-1951) cursó estudios en el Instituto Estatal de Historia del Arte (1926) y fue secretario de *Kino* (1928-1930), importante revista publicada en Leningrado. En el período comprendido entre 1930 y 1940, se dio a conocer como guionista. Su libro acerca de la FEKS se editó en 1928, acompañado por una introducción de Viktor Shklovsky. En él se trata toda la obra realizada por Kozintsev y Trauberg durante el período en que su colaboración llevó la sigla de la FEKS, a excepción del film *La Nueva Babilonia,* que es de 1929. Pero mientras que los análisis críticos acerca de la obra de Vertov y de Eisenstein, ya desde su aparición alcanzaron en seguida una amplia difusión a través de estudios y polémicas acerca de los mismos, tan sólo en 1940 aparecería el pequeño volumen de Ilya Vaissfeld a propósito de Kozintsev y Trauberg, de tono antiformalista y de posiciones crítico-teóricas ortodoxas. A éste siguió, en 1963, un estudio de Efim Dobin, de corte expositivo y con una base informativa correcta, aunque también dentro de los límites de un cuadro ideológico conformista. Ambas obras se detienen en la *Trilogía de Máximo,* descubriendo en la misma los resultados más significativos de la colaboración de Kozintsev y Trauberg; es decir, el período de la FEKS es considerado como una extravagancia juvenil, o como una experiencia «desenfadada» superada por los dos cineastas en sus realizaciones más maduras.

Un cuadro tan pobre de la crítica soviética acerca de la FEKS, nos lleva a apreciar todavía más la obra de Nedobrovo, que recoge con agudeza los motivos de continuidad existentes en la obra de Kozintsev y Trauberg, entre el momento de la vanguardia y el iniciado con *El abrigo.* Además, también es significativa la aportación de Shklovsky al libro: índice no sólo de las múltiples relaciones que en la década de los años 20 unieron la escuela formalista al debate acerca de las vanguardias, sino que también lo es de la singular adecuación de la clave crítica shklovskiana al análisis del desarrollo de la FEKS. No en vano, Nedobrovo emplea al pie de la letra el concepto *extrañamiento,* tomándolo por completo del pensamiento de Shklovsky. Para Nedobrovo, la experimentación lingüística de la FEKS puede resumirse en la técnica del «desplazamiento semántico», de la distorsión de la relación entre signo y significado usual y del contrapunto entre imagen y contexto.

Esto lleva a Nedobrovo a cometer algunas ingenuidades críticas, pero también le lleva a hacer agudas observaciones acerca de la compleja relación existente entre la búsqueda de ambos directores y la

tradición del romanticismo ruso. Por tanto, el libro de Nedobrovo, en conjunto, es algo más que un simple testimonio histórico; por encima de su interés filológico, constituye un instrumento de interpretación muy eficaz, de un entretejido de relaciones culturales, característico de la producción intelectual soviética de finales de la década de los 20.

Entre los guiones de Nedobrovo, escritos con posterioridad al volumen acerca de la FEKS, recordemos *No quiero un hijo*, de 1931; *Templo de oro, La cualidad del amor, La derrota de Yudenitch* (1941), *Había una muchacha*, etc. Para completar los datos biográficos acerca de Nedobrovo, es interesante recordar que además del libro acerca de la FEKS, publicó textos acerca de Charles Ray (Leningrado, 1927) y Ernst Lubitsch. Para terminar, diremos que los intereses eclécticos de Nedobrovo están documentados por *La defensa de Petrogrado*, narración cinematográfica escrita en 1939 en colaboración con Brikin.

G. R.

Notas

1. En la sala del teatro de la Comedia Libre estaban presentes N. Evreinov (que presidía), A. Mguelbrov, K. Miklachevsky, V. Shklovsky y N. Petrov.

Trauberg: «Nosotros sostenemos que el teatro actual como, por otra parte, la vida en general, tiene que tomar ejemplo de tres cosas: Norteamérica, la Calle y la Máquina. Proclamamos: la americanización del teatro, la *bulevardización* del teatro y su mecanización. Insistimos en la evidente inutilidad, para el espectador de 1922 —y de los años venideros—, de un arte elevado, serio y eterno, del arte en general. Nosotros invitamos a tomar en consideración los géneros despreciados y bajos: el circo, el cine, el music-hall, la novela de bulevard, el cartel publicitario, los bailes norteamericanos [...]. Nosotros estamos convencidos de que el ritmo de la Revolución, el ritmo del escándalo y el ritmo de la propaganda, son los ritmos que hacen el teatro de hoy» («*Pedimos perdón si...*», en *Sovremennaie Obosrenie*, n.º 11, 1922).

2. La fecha de nacimiento del Estudio es controvertida; Ilya Vaissfeld la coloca en el 22 de abril de 1922 (véase *Kozintsev y Trauberg*, 1940, p. 8).

3. La palabra *tryuk* no debería traducirse por *truco*. Consultado acerca de su significado, Trauberg sugirió dar idea de la misma empleando *gag*. En *Le Comique au Cinéma* (1928), E. Arnoldi dice lo siguiente: «El *triuk* no es un momento acrobático, sino el momento de un procedimiento puramente cómico, el mismo al que los norteamericanos llaman *trick*».

4. En inglés en el texto, como cada vez que de ahora en adelante aparezca la palabra.

5. Recordemos que Marinetti estuvo en Rusia en enero y febrero de 1914, y que los futuristas rusos le recibieron de forma controvertida.

6. «*El Futurismo quiere transformar el Teatro de Variedades en teatro del asombro, del récord y de la fisicolocura* [...]. Ejecutar una sinfonía de Beethoven al revés, empezando por la última nota. Reducir todo Shakespeare a un solo acto. Hacer lo mismo con todos los actores más

venerados. Hacer interpretar *Hernani* por actores metidos hasta el cuello en sendos sacos. Enjabonar las tablas del escenario, para provocar caídas divertidas en el momento más trágico [...]. Alentar de todas las formas posibles del *género* de los excéntricos norteamericanos, sus exaltados efectos grotescos [...]». Véase el manifiesto de F. T. Marinetti *(Il Teatro di Varietà)* publicado en el *Daily-Mail* del 21 de noviembre de 1913. Ahora puede encontrarse en *Marinetti e il Futurismo,* ed. a cargo de L. De Maria, Mondadori, 1973, pp. 111 y 119.

7. Con más exactitud, Kozintsev en su manifiesto: *¡AB! EL desfile del excentricismo.*

8. Se trata de la reproducción del tercer capítulo del manifiesto de Kozintsev titulado *Nuestros padres.*

9. La primera representación de *El sabio* tuvo lugar el 22 de abril de 1923 en el Primer Teatro Obrero del Proletkult de Moscú.

10. Irma Datsar es la heroína de una aventura de la serie de *Nick Carter,* publicada en aquella época en fascículos baratos. Uno de dichos fascículos se titulaba precisamente *Irma Datsar. El demonio magnífico* (hasta la guerra, en que todo se perdió, Leonid Trauberg tuvo la colección de «novelas populares» más importante de la Unión Soviética). Ivan Kuzmitch Podkoliochin es el personaje principal del *Matrimonio* de Gogol.

11. La representación se interrumpía constantemente a causa de las frases intercambiadas por los dos clowns —Serguei y Taurek—, que en aquella ocasión se llamaron «Albert» y «Einstein».

12. Agafia Tikonovna, personaje femenino protagonista del *Matrimonio,* había sido americanizada en Miss Agathe. En su interpretación mezclaba el acento norteamericano con el ucraniano.

13. Adrian Piotrovsky es un crítico y un teórico del cine. Participó en la redacción de *Poetika Kino.* En 1926 escribió el guión de *El marinero del «Aurora»,* que se convirtió en *La ruta del diablo.* Estas anotaciones están contenidas en *Zizn Iskusstva* («La vida del arte»), n.º 23, 1923.

14. Se trata, respectivamente, de *El jardín de los cerezos,* de Chejov, y de múltiples «misas», cuya práctica se desarrollaba en aquella época. En San Petersburgo existía un Teatro Ambulante cuyos responsables —P. Gaideburov y N. Skarskaia— habían dirigido una *Misa a la memoria de Turguenev* (1918) y una *Misa a la memoria de Kommissarzevskaia* (1919).

15. Véase G. M. Kozintsev, en el manifiesto *¡AB! El desfile de lo excéntrico,* 1922.

16. O.D.V.F.: Organización de los Amigos de la Flota Aérea, creada en 1923 como respuesta a un ultimátum de lord Curson a la Unión Soviética. Se trataba de reforzar la flota aérea de la URSS en vistas a una posible guerra.

17. El Dobrokhim = el trust de la química.

18. La alianza ciudad-campo constituía, en realidad, un problema preminente desde la «crisis de las tijeras», denunciada por León Trotski en el XII Congreso del Partido, en abril de 1923.

19. A consecuencia de la guerra civil, la situación infantil había empeorado mucho. Auténticas bandas de niños y muchachos infestaban las ciudades y los campos. Un eco de esto se encuentra en el famoso *Poema pedagógico,* de Aleksandr Makarenko.

20. «¡¡Hoy, vosotros!! Vosotros podéis recibir un piso en vuestro techo, cruzar el océano en una botella, cabalgar en un "espanta-

pájaros", robar 10.000.000 de monedas de oro en un banco, hacer acrobacias con un avión, tirar de la cola a un camello, transformaros en un balón de fútbol, saltar a lo alto de San Isaac, estar orgullosos de pertenecer a la O.D.V.F. y al Dobrokhim!» (Opúsculo publicitario difundido a la salida del film).

21. Se trata, según Trauberg, del primer «primer plano» rodado por la FEKS.

22. Después de esta secuencia seguía la siguiente acotación: «Esto es lo que ocurre cuando no se compran los tirantes en la L.S.P.O.», que era el gran almacén estatal de Leningrado.

23. Después de haber caído de un avión, cuyo piloto se negaba a transportarlos porque no eran miembros del O.D.V.F., el *nepman* y Coolidge Kurzonovitch Poincaré se encuentran a caballo de la estatua de Alejandro III. En la base de la estatua puede leerse: «Espantapájaros».

24. Ambas novelas son de 1923.

25. Gleb Shumalov, héroe de *Cemento* (1925), novela de Fedor Gladkov (1883-1958); Virineia, heroína de *Virineia* (1925), novela de Lidia Seyfulina (1889-1954).

26. *La bahía de la muerte* (1926), de Abram Matveievitch Room. Es su primer film importante; el tema está tomado de *La madre*, de Pudovkin: la ideología de la toma de conciencia.

27. Se alude a *Tretia Meschanskaia* (1927), film de Room que también se conoce con el título de *Calle del tercer pequeño burgués* o *Tres en el sótano*. El guión, de Shklovsky, narra las aventuras de dos hombres y una mujer que viven juntos en Moscú.

28. Véase el artículo «Hacia una teoría de los géneros cinematográficos».

29. El guión de Piotrovsky se basa en *El final de la Chaza*, novela de Veniamin Kaverin.

30. Timomeon Karl von Neff (1805-1876) pintó un cuadro cuyo título es *Dos muchachas en una gruta*. Una copia de este lienzo, muy famoso en Rusia, colgaba de la pared de la «Chaza», de donde acababan de robarlo, de ahí la reacción de su propietario.

31. Véase el análisis del método de Shklovsky, en *Teoría de la prosa* (capítulo: «Relación entre los métodos de la trama y los métodos generales del estilo»). [Versión castellana: *Sobre la prosa literaria*, Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1971.]

32. Se trata de un billar que tiene redes en sus costados y ángulos.

33. Literalmente: *húmedo*, alusión a la mancha de vino.

34. Literalmente: *la suerte está en el sombrero*, que en ruso significa *eso está hecho*.

35. Prestidigitador y jefe de la banda que ocupa la «Chaza», interpretado por Serguei Gerasimov.

36. Alusión a un célebre pasaje que se encuentra al principio de *El abrigo*, conocido con el nombre de «pasaje humanitario». Akaky Akakievitch responde a sus compañeros que le atormentan :«¡Dejadme en paz! ¿Por qué me hacéis daño?». Por debajo de palabras tan conmovedoras, se escucha el eco de otra palabra: «Yo soy tu hermano». Eijenbaum ha visto en este pasaje un pastiche de estilo «sentimental».

37. Comentario de Trauberg: «Nosotros y los sostenedores del OPOYAZ casi no nos veíamos en el Instituto, sin embargo, después de *El abrigo* (1926), trabajamos allí. El guión de *El abrigo* fue escrito por Tynianov

de acuerdo con sus gustos personales y *no tiene nada que ver* [subrayado por L. T.] con el artículo "Cómo está hecho *El abrigo* de Gogol", escrito por Eijenbaum.

»Cuanto más nos interesaba Gogol, menos nos interesábamos por este artículo y sus principios; así pues, trabajamos sobre Gogol: un pequeño personaje y el Imperio, el íncubo y lo grotesco del San Petersburgo de Nicolás.»

38. Momento importante de la guerra civil, en el cual las tropas de Wrangel fueron expulsadas de Crimea.

39. Yuri Zeliabuzsky acababa de realizar *El registrador colegiado* (1925), sacado de *El maestro de postas*, un cuento de Pushkin. El film desarrolló, a un mismo tiempo, el tema del hombre «humilde y ofendido».

40. «Cine-narración a la manera de Gogol», así rezaba el subtítulo del guión de Tynianov.

41. En Rusia, la condición de extranjero (o sea, de alemán) confería al comerciante que se adornaba con ella reputación de seriedad y honradez. En *Las almas muertas* hay un sastre cuya razón social, indicada en el rótulo de su tienda, es «Extranjero Vassily Fedorov». La nota resulta más picante porque el hotel del que sale la «criatura celestial» es muy sospechoso.

42. Véase el principio del resumen del guión de Tynianov, publicado en Krasnaia Nov, n.º 20, 1926, y traducido en el presente volumen

43. Se trata del sastre que ha confeccionado el abrigo nuevo de Akaky Akakievitch.

44. El libro de G. Boltiansky apareció en 1927. Más tarde escribió un segundo libro sobre el arte del operador: *Ensayo analítico fundado en las obras de Andrei Moskvin.*

45. Vassily Vassilievitch Rozanov (1856-1919). Fueran las que fueran las teorías de Rozanov, Nedobrovo demuestra que sin duda leyó a Shklovsky: «Una forma nueva no aparece para expresar un nuevo contenido, sino para sustituir una forma vieja cuando ésta ha perdido su virtud literaria» *(Teoría de la prosa).*

46. *Los decabristas* (1926), de Aleksandr Ivanovsky, es un modelo de «film histórico de época». Se trataba de una «reconstrucción de época», en la cual muchos personajes y comparsas debían encarnar, con más o menos fidelidad, algunos tipos históricos, mezclados con tramas o aventuras amorosas.

47. Obra de Aleksei Tolstoi y del historiador P. Shegoliev, que narra los últimos días del zarismo y juega con la personalidad de Rasputin. La obra tuvo un éxito tremendo entre el público de la NEP.

48. Gustav Freitag (1816-1895). Nedobrovo se refiere a *La técnica del drama* (1863).

49. Victor Ducange (1783-1833). *Treinta años o la vida de un jugador* es un melodrama escrito en colaboración con M. Dinaux, estrenado en 1827.

50. En este período de vacío de poder había dos pretendientes al trono: Constantino, rey de Polonia, y Nicolás, el futuro Nicolás I.

51. Mijail Yurievitch Lermontov (1814-1841). *Vadim* es de 1833-1834, pero la narración se publicó en 1874.

52. Vladimir Aleksandrovitch Sologub (1813-1882). *La tempestad* está comprendida en *Cuentos y Narraciones* (1842).

53. Aleksandr Fomitch Velman (1800-1870). El título exacto del cuento es: *Aventuras sacadas del mar de lo cotidiano* (1848-1864).

54. Nector Vassilievitch Kukolnik (1809-1868).

55. Ivan Ivanovitch Lazeshnikov (1792-1869). *La casa de hielo* es de 1835.

56. Es una afirmación, bastante difundida entre los críticos contemporáneos, sobre todo después de *El abrigo*, que suscitó las más vivas reservas por parte de Kozintsev y Trauberg.

57. El desarrollo del cine ruso antes de la Revolución se debió, principalmente, a la producción de empresas como Kanzonkov, Ermolev, Thiemann & Reinhardt (Russkaia Zolotaia Seria). Se trataba de importantes empresas cinematográficas de tipo industrial, que producían una gran cantidad de films y disponían de una red de distribución propia. Portazanov (que trabajaba muy a menudo con Ermolev), Evgueny Bauer (con Konzonkov) y Gardin (con Thiemann & Reinhardt), eran los directores más famosos. A menudo se servían de actores que se habían hecho famosos en el teatro. El caso de Meyerhold, invitado como director por Paul Thiemann (*El retrato de Dorian Gray*, Russkaia Zolotaia Seria, 1915), supone una excepción.

58. Hoy en día ningún actor de cine ruso, ni siquiera Mosjukin, goza de una popularidad comparable a de Vera Cholodnaia, «reina de la pantalla» en vísperas de la Revolución. Su gloria alcanzó el zenit durante el verano de 1917 y sobreviviría a su muerte misteriosa, acaecida en Odesa en 1919. Evgueny Bauer fue el primer artífice de su éxito. Ella encarnaba incansablemente a la mujer sufrida, víctima de las pasiones y de las circunstancias. Sus honorarios superaban en mucho los más elevados de la época.

59. Alusión a las teorías de Kvlechov. El cine tiene que prescindir de los actores. Como la pintura o la escultura, sólo necesita «modelos» de individuos muy caracterizados y físicamente entrenados. El «modelo» se contenta con ejecutar, con una precisión mecánica, los movimientos previstos por el director. En aquel momento, Kulechov se disponía a publicar la suma de sus teorías (*El Arte del Cine*, 1929).

60. Alusión a un personaje secundario de *El abrigo*.

61. *El rayo de la muerte*, film realizado por Kulechov en 1925, con guión de Pudovkin.

62. Sobolevsky, lo mismo que Ianima Zeimo y Serguei Apollinarievitch Gerasimov, es un típico producto de la FEKS. Lo encontramos en la mayoría de los films realizados por Kozintsev y Trauberg en el marco de esta escuela: *La ruta del diablo*, *El abrigo*, *El hermano menor*, *S.V.D.*, *La Nueva Babilonia* e incluso en *Sola*, de 1931.

Yury Tynianov

La FEKS, 1929

Nadie en el mundo, excepto nosotros, parece dudar de que disponemos de una cinematografía notable. Entre nosotros, los films occidentales son objeto de un respeto instintivo. Quienes se precipitan ávidamente sobre ellos y consideran los propios con condescendencia no tienen razón. La mayor parte de esos films son considerados con igual condescendencia por el espectador occidental que se precipita ávidamente sobre los nuestros. Sin embargo, ello no supone un atenuante para nuestra cinematografía. El carácter agresivo y orgulloso de nuestra crítica, que prodiga sus elogios para después ser sobrecogida por el pánico, prediciendo una «crisis», sólo atestigua, en realidad, su propia crisis. Nuestros críticos pretenden que cada uno de nuestros films sea por lo menos genial, olvidando que, por lo general, las obras geniales son muy raras.

La Revolución ha concedido un lugar relevante a la cinematografía, pero ésta no se ha dado cuenta. En efecto, en nuestra cinematografía existen personas que tienen derecho a equivocarse. Y llegado a este punto, es preciso hablar de dos de ellas —Kozintsev y Trauberg— o, mejor aún, de la FEKS.

«Fábrica del Actor Experimental». ¿Qué significa esta extraña expresión? Sin duda lo siguiente: que en ella se encuentra el término «experimental». Antes de hacer cine, la FEKS había hecho algo muy nuevo, con mucho ingenio, sin la menor pretensión, sirviéndose del teatro, la pintura y no sé de qué otras cosas. Mi encuentro con ellos se produjo después de su segundo film: *El marinero del «Aurora»* o *La ruta del diablo*. Es probable que pocos recuerden su primera obra, pero la FEKS la quiere como un hombre quiere a su primera infancia; fue *Las aventuras de Octobrina*.

Este pequeño film, rodado no se sabe dónde, ni en qué condiciones, no revela características cinematográficas extraordinarias. Las mejores partes que yo recuerdo son seguramente las de

los hombres que corren en velocípedo por los techos. *Las aventuras* son una mezcla desenfrenada de todas los gags que estos realizadores ávidos de cine lograron encontrar.

Por otra parte, la FEKS tiene perfecto derecho en querer a sus *Aventuras.* Ella no afiló sus armas en «epopeyas» monumentales, sino en un «cómico» rudimentario, en el cual todavía hay huellas de un cine de invención o de elementos cinematográficos que permiten, sin perplejidad ni excesivo respeto, alcanzar observaciones y experiencias, o sea, poner el dedo en lo que las celebridades consideran *tabú:* la misma esencia del cine entendido como arte. La FEKS ha adquirido todo lo que hasta ahora representa su valor peculiar: libertad de medios, ningún respeto por la tradición y facultad de servirse de los objetos en sus significados opuestos.

Como decía, mi encuentro con la FEKS se produjo después de *El marinero del «Aurora».* A pesar de su novedad, este *Marinero* obtuvo mucho éxito. Después cambió de título y se presentó como *La ruta del diablo,* y con este título consiguió la aprobación de los críticos, marcó el primer éxito de la FEKS y ofreció a los críticos de Leningrado ocasión para librar su primera batalla.

La FEKS llevó a cabo la dirección de *El abrigo* de acuerdo con guión mío. *El abrigo* era una obra polémica: polemizaba con el éxito fácil y falto de perspectiva del *Registrador colegiado.*[1] *El abrigo* planteó el problema de los «clásicos» en el ámbito cinematográfico. Rechazando recurrir a celebridades teatrales, la FEKS confió el papel principal a un actor joven de su grupo y tuvo razón: los espectáculos cinematográficos del Rytchalov, todavía tan frecuentes entre nosotros, son un fenómeno provinciano y de aficionados. *El abrigo* se montó aprisa y corriendo. A pesar de ello, el film constituyó una experiencia notable. Esta vez, el complacido ensañamiento de la crítica de Leningrado superó todo lo que un espectador medio está en condiciones de imaginar.

De mí, un crítico dijo que era de un impudor inculto y propuso, si no recuerdo mal, limpiar bien las FEKS con un cepillo de hierro. Era sin duda un estudiante del Instituto donde yo enseñaba; ahora, la elogia. Otro, hizo el siguiente razonamiento: los clásicos son del dominio público; el guionista y los realizadores han deformado un clásico; un procurador de los tribunales debería acusarles de saqueo. No sé dónde se encuentra actualmente este crítico, pero me temo que ya no exista o que no trabaje.

Llegué al Estudio de la FEKS mientras se trabajaba en *El abrigo* y les di a los actores un curso sobre Gogol. Comprendí de dónde procedía su valor: trabajaban en grupo limitado, disciplinado y acorde; el operador A. N. Moskvin, maestro de «ficciones» y de «trucos», el escenógrafo E. Eney, cinematográficamente laborioso, y los actores, preparados y serios.

Las terribles invectivas de la crítica, surtieron su efecto: el navío de la FEKS dio bandazos, y se realizó un film mediocre,

totalmente inútil, en el cual se demostraba, según recuerdo, que un automóvil viejo y malo es mejor que uno nuevo.[2] A continuación, hizo acopio de todas sus fuerzas y rodó *S.V.D.* Yury Oksman y yo escribimos el guión; queríamos protestar contra los uniformes, el mal gusto y el desfile de los *Decabristas*,[3] dando mayor relieve a la extrema izquierda del movimiento. En nuestro guión, fue el romanticismo de los años 20 lo que sedujo a la FEKS, pero no así el aspecto histórico ni su «actualidad» lo que contribuyó al éxito del film, sino su *pathos* cinematográfico. La escena de la revuelta, donde todas las situaciones son examinadas y están dominadas con cuidado y rigor, es lo mejor que la FEKS ha producido. En ella, demuestra dominar uno de los problemas más difíciles: la progresiva y eficaz representación de un estado de ánimo. A lo cual debe añadirse la evidencia de su propensión a la pintura. Sólo una cosa le distingue de los amantes de lo fotogénico, o sea, de los que suelen buscar asuntos hermosos: para la FEKS, la imagen hermosa va siempre unida a un vuelco de la situación y, de una manera o de otra, este vuelco recibe del material su coloración.

Acabo de ver su última obra, *La Nueva Babilonia*, apenas esbozada. Con la audacia de quien todavía no ha perdido el apetito, la FEKS intenta trabajar con un material sacado de la historia europea (el tema del film es la Comuna de 1871). El tratamiento «poético» y no «prosaico» que preside el desarrollo cinematográfico del material, le ha permitido afrontar tan difícil cometido. Me parece que este film será igualmente importante incluso en su no-historicismo. Imágenes puramente poéticas y metáforas derivadas de la comedia que juegan el papel de hipérboles, son los nuevos procedimientos de esta oda cinematográfica.

No creo que pueda definirse a la FEKS como autor que trabaja en el «género histórico». Por otra parte, este género no existe: ni en el cine ni fuera de él. Pero puesto que hablamos de material histórico, no creo que pueda criticarse su necesidad y actualidad.

Es indispensable para que el espectador pueda actualizar, comparar y explicarse la génesis de la época en la que vive, y precisamente por esto le ayuda a orientarse. También le es indispensable al artista, porque le obliga a trabajar por encima de la ficción fantástica, con sus eternos «triángulos», héroes y seductores, y a establecer las convenciones precisas de la «fábula», convenciones que no están verificadas por las intuiciones artísticas, sino por la historia.

Publicado en *Sovietsky Ekran*, n.º 14, 2 de abril de 1929.

Notas

1. Film de Yury Zeliabuzsky (1925), basado en *El maestro de postas*, de Puchkin.
2. Se trata del film *El hermano menor* (1927).
3. Film de Aleksandr Ivanovsky (1926).

La Nueva Babilonia (Texto anónimo de 1929)

No existe una verdadera historia de la cinematografía. Pero existen films históricos, escenografías históricas, actores que se parecen a los protagonistas reales de los acontecimientos históricos. El interés esencial del espectador se concentra en la anécdota interpretada por los principales personajes. La historia no es más que el fondo, la escenografía, el ambiente. Es evidente que estos films, desprovistos de un verdadero sentido histórico, sólo utilizan los acontecimientos históricos para iluminar el ambiente de la acción cinematográfica.

La Nueva Babilonia no es uno de estos films. La historia de la Comuna de 1871, uno de los episodios más heroicos de la lucha de la clase obrera, ha sido realizada por los directores G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg no como accesorio de una película cinematográfica, sino como su tema fundamental. Los acontecimientos de la Comuna de París no han sido ilustrados por un film, sino que constituyen la misma esencia de dicho film.

Los actores de *La Nueva Babilonia,* al penetrar en el fondo de los aconteceres históricos, no se limitan a exponerlos, sino que descubren su significado. Los acontecimientos narrados en *LNB* están en armonía con la visión revolucionaria, marxista de la historia. Este film no se conforma con enseñarnos la Comuna, sino que la analiza poniendo en claro las razones de su derrota, de la derrota de los obreros de París. Por esto, los héroes principales del film no son los personajes históricos, sino los acontecimientos. Por eso el espectador no encontrará en *LNB* ni una historia de amor tradicional ni héroes históricos.

LNB es el primer intento serio de realizar un film histórico, que en lugar de estar basado en la descripción de los acontecimientos se basa en su significado. Ésta es la razón por la cual sólo se nos muestran en la película los acontecimientos más esenciales:

los que caracterizan la época, aquellos que constituyen el auténtico retrato histórico de la Comuna de París.

Hay que considerar *LNB* atenta y seriamente. El film no muestra una historia ligera y distraída en un fondo de acontecimientos históricos, sino que comunica informaciones serias y esenciales acerca de la Comuna de París, instructivas para todo hombre interesado en la lucha revolucionaria de la clase obrera y en el sentido y significado de la misma.

Primera parte — La venta general

París en tiempos del Segundo Imperio, París convertida en la capital del mundo, ciudad-bazar, ciudad-tienda, ciudad donde todo se compra y todo se vende. París parece estar concentrada en un gran almacén: la «Nueva Babilonia». El alma de la ciudad, un alma corrompida por la especulación, está aquí: en el comercio, en la venta general.

La burguesía parisién vive en la neurosis y en la velocidad, en la abundancia y la despreocupación, a pesar de que los ejércitos alemanes hayan penetrado en Francia y el ejército francés sufra derrota tras derrota. En la retaguardia, reina la despreocupación. Y los frecuentadores del parque alzan sus vasos para brindar «por el París alegre», «por el París sin preocupaciones», «por el París saciado».

La guerra no ejerce otro efecto sobre París que el de elevar los precios de las mercancías de la «NB», el de estimular la organización de un gran espectáculo en el parque donde, entre los aplausos de un público embriagado, «Francia», con una bandera tricolor en la mano, pisotea a una «Alemania» gorda cubierta por un sombrero en punta. La guerra se transparenta a través de la demencia patriótica de los burgueses que agitan pañuelos con encajes y gritan a los soldados que marchan hacia el frente: «Inundad Berlín con su propia sangre». Señoras elegantes, hombres con uniformes de gala y niños gritan al paso de un tren que parte cargado de soldados: «Haced que corra la sangre de los prusianos».

En la retaguardia, el comercio es activo. La guerra no es más que un pretexto para especular. Las fábricas trabajan a pleno rendimiento. Los obreros, medio desnudos y humillados, fabrican botas, hacen funcionar las máquinas de coser y lavan ropa para los burgueses, para los mercaderes de la «NB», para el dueño.

Mientras, él —el dueño del almacén, el propietario de la «NB», el dueño de Francia—, se divierte en el parque. Es el dueño. Las máquinas de coser, los zapateros, las lavanderas trabajan para él. Él está contento, encarga la comida. No le queda otra cosa que felicitarse de que todos estén a su servicio.

Duda en la elección del postre. Para coronar su comida, no le parece suficiente una muchacha. En la «NB», su tienda, un jefe de sección complaciente entrega un sobre a una dependienta joven. La muchacha se asusta. Una carta significa el despido. Pero se trata de una invitación para ir al parque a comer con el dueño. La muchacha no se atreve a rechazarla, y se marcha entre la confusión y las voces de los vendedores de la «NB». No se oye más que un grito: «Se vende, no es caro, se vende».

Aquí, en la «NB», en el corazón de París, todo se vende: ropas, pieles, juguetes, joyas y mujeres.

Segunda parte — El desbarajuste

El dueño espera sentado junto a una mesa del parque. Aparece la joven dependienta. Cruza el jardín, confundida y como perdida. El París de la burguesía se divierte. La gente bebe, come y baila el can-can. En un escenario, una *prima donna* de opereta, amante del dueño, canta un motivo de *La bella Elena:* «Todo el mundo tiene sed de amor». El estribillo resuena por todo el jardín. Todo el mundo lo canturrea. Se vuelve ensordecedor. El dueño también está «ávido de amor». Se inclina sobre la dependienta joven, completamente embrutecida... «Tenemos sed de amor» invade todo el jardín.

El dueño deja a su empleada; un consejero de estado, «Personaje importante», penetra entre bastidores. El dueño piensa antes que nada en sus negocios, olvida a la dependienta, la comida y el amor. Se planta rápidamente entre bastidores donde el consejero abraza a la *prima donna.* Ello puede dar origen a un escándalo, pero el dueño recibe órdenes militares y se calma. Puede volver a su comida, a la dependienta y al amor.

El parque vuelve a entregarse a sus locuras con bríos renovados. Algunos borrachos se agitan al ritmo del can-can. Es el entusiasmo, es la victoria. El dueño está extasiado. Su alegría se confunde con la danza endiablada del jardín, con el nuevo estallido de patriotismo de los soldados unidos a los burgueses. La dependienta está aturdida por los gestos exaltados de los que bailan, por los gritos y los ruidos de todas clases.

En el jardín hay sentado un periodista. Es el único que permanece tranquilo y con sangre fría. Más aún, ostenta un aire despectivo. Pero también él comienza a conmoverse. Recibe un telegrama: el ejército francés se repliega, los regimientos alemanes avanzan hacia París. El periodista lo grita por el jardín. Intenta cubrir el ruido de los cantos de opereta, del can-can, de la manifestación patriótica. Procura gritar más alto que todo el «París inconsciente, alegre y harto».

El pánico invade el jardín: el ejército francés ha sido derrotado. El jardín inconsciente, el París inconsciente, bien alimentado y alegre de la burguesía, se dispersa en todas direcciones. El parque queda vacío. Los invitados huyen pisándose los unos a los otros.

Sobre Francia, sobre el París inconsciente, sobre el parque, avanza la pesada y temida caballería alemana que parte al asalto de Francia y del Segundo Imperio.

Tercera parte — El cerco de París

París está cercada. París está preso de la helada mordaza del frío, de la pesada mordaza de los soldados alemanes. El frío. El hambre. La desesperación. Los soldados se niegan a defender la ciudad. Deambulan por la ciudad, y son precisamente ellos, los soldados franceses, quienes piden caridad. El ejército está vencido. París ya no tiene defensores.

La burguesía ya está harta de la guerra. Los burgueses quieren concertar la paz con los alemanes a espaldas de los obreros. Y quieren arrojar sobre el proletariado la infamia de la capitulación, el fardo de la destrucción del país. Y los obreros transforman el ejército. Que los soldados sigan pidiendo limosna, que ellos, los obreros —la guardia nacional—, defenderán París. Pero la guardia obrera no tiene armas ni cañones.

Y he aquí que las mujeres hambrientas, las mujeres que hacen cola para el pan, dan sus últimas migajas, su último dinero, con el cual habrían podido calentarse y comer, a los defensores de París. Dan su dinero a los obreros para comprar cañones, para armar al proletariado.

La dependienta lleva a casa de sus padres a un soldado que pide limosna. Está hambriento y tiene las botas agujereadas. El padre de la dependienta —zapatero— le arregla las botas. Le dan de comer. Se calienta.

Llegan noticias. El gobierno burgués cede París a los alemanes, se firma la capitulación. Los cañones de la guardia obrera, los cañones de los obreros de París, están en peligro. Serán entregados a los alemanes. Esto no puede permitirse. Los obreros se precipitan a empuñar las armas. Los obreros se apropian de los cañones. Los transportan a sus barrios, escoltados por el pueblo que trabaja.

¿Y los soldados, los defensores de Francia? No van con los obreros. Él es campesino, ya está harto de guerra. No sabe qué defienden los obreros; el ejército no sabe por qué tiene que batirse. El soldado —el ejército— quiere volver a su pueblo, a su casa y a su tierra. El ejército no toma el camino de la lucha. El ejército no sostiene a los obreros.

Cuarta parte — 18 de marzo de 1871

La guerra ha terminado. Los alemanes dejan París. ¿Pero de veras, ha terminado la guerra? La burguesía no puede tolerar obreros armados, la burguesía no puede permitir que los obreros tengan cañones.

El 18 de marzo de 1871 los soldados aparecen en los barrios obreros. La burguesía les manda para que tomen los cañones, les manda para que desarmen a los obreros. Los burgueses están convencidos del éxito de esta empresa. Los dueños de Francia —el propietario de la tienda y el consejero— están tranquilos. Sentados, asisten al ensayo de una opereta: todo tiene que empezar de nuevo. Hay que rescatar al Segundo Imperio, que ha sido vencido; el parque tiene que abrirse nuevamente, renacerá el comercio, la venta general, el can-can. El París inconsciente, el París bien alimentado, tiene que alcanzar sus fines.

Los soldados hambrientos obedecen a sus jefes, el ejército obedece las órdenes dadas y marcha contra los obreros; los soldados rodean los cañones de los obreros para llevárselos. Pero de pronto, una tras otra, aparecen las mujeres: comadres de París, empleadas, mujeres de los obreros, lecheras, lavanderas, dependientas. Dan leche a los soldados, les divierten, les convencen para que no se lleven los cañones con los que los obreros defenderán sus derechos.

Los oficiales se ponen nerviosos. Los oficiales les apremian. Llegan caballos. Un oficial manda atacarlas. Pero no será cosa fácil tomar las armas a las mujeres, tomar las arms de los obreros. Las mujeres cogen a los caballos por las bridas, se tienden ante las ruedas de los cañones, se aferran a los soldados. Llega la guardia nacional. Les dicen a los soldados que no disparen contra los obreros, que son hermanos suyos, que no disparen contra las mujeres que les alimentan. ¿Puedes disparar contra una muchacha que te ofrece leche?

La burguesía es presa del pánico. El dueño y el consejero no están contentos: la opereta ha fracasado. El ensayo ha sido un fracaso. Los obreros la han hecho fracasar negándose a entregar los cañones. La Francia de opereta, el París bien alimentado y alegre, puede perder. El dueño grita: «Interrumpid el ensayo».

La burguesía se marcha a Versalles, cerca de París. La burguesía se lleva a los soldados a Versalles, prometiéndoles que les dejarán regresar a casa, a sus campos. Los oficiales llevan los soldados a Versalles. Los obreros no les detienen. Van al Municiplo y proclaman el advenimiento de un nuevo poder, el advenimiento de la Comuna Libre de París.

Sólo la dependienta se da cuenta de su error. Ella sola intenta detener el ejército, porque prevé que mañana éste disparará contra los obreros. Pero es inútil. Han prometido a los soldados que les

dejarán regresar a casa —los jefes han dado las órdenes—, la trompeta llama a los soldados. El ejército francés deja París.

Quinta parte — Versalles contra París

París tiene un poder nuevo, un poder obrero: la Comuna. Las fábricas trabajan, exactamente igual que cuando estaban sus dueños; las máquinas de coser funcionan, los zapateros arreglan los zapatos y las lavanderas hacen la colada. Pero ahora los obreros trabajan con alegría. Trabajan para ellos mismos, trabajan para la Comuna.

La Comuna promete que no habrá más hambre, que ya no volverán a trabajar de noche, que ya no volverán a trabajar para un dueño. Trabajar así casi no es trabajo, sino placer, alegría. Los dirigentes de la Comuna no tienen prisa. Están seguros de que poco a poco lograrán implantar todas las reformas, tienen la seguridad de que nada amenaza a los obreros de la capital.

Y las fábricas trabajan con alegría.

Los burgueses de Versalles crean inútilmente agitación entre los soldados. Les invitan a aplastar París. Les prometen que sólo mandarán el ejército a casa después que París haya sido tomada. Los soldados quieren volver a casa, a su tierra, al lado de sus mujeres y de sus novias. Los burgueses excitan el entusiasmo de los soldados con *La Marsellesa*, les ofrecen cigarros puros. El dueño y el consesejero casi están dispuestos a renunciar a sus derechos de propietarios. Beben en compañía de los soldados. La *prima donna* de la opereta les mima, le murmura al soldado que ha dejado a la dependienta que podrá volver a su lado, que podrá ver de nuevo a su amada, que para conseguirlo basta con tomar París.

Y los soldados les hacen caso. Marchan sobre París. Se dirigen contra los obreros. Para la burguesía, se trata de un negocio concluido. ¡Qué error el de los obreros al dejar que se fueran los soldados! ¡Qué error el cometido por los dirigentes de la Comuna que no han sido bastante decididos, bastante revolucionarios! Pero ahora ya es demasiado tarde. Una parte de Francia marcha contra la otra. Comienza la lucha de la clase obrera de París contra la burguesía de Versalles. Empieza la guerra civil.

Sexta parte — Las barricadas

Los comuneros defienden su ciudad durante 49 días. Durante 49 días rechazan la furiosa presión del ejército que intenta adueñarse de París. La burguesía excita el entusiasmo del ejército.

El dueño, el consejero, la *prima donna*, los hombres con uniformes de gala y las mujeres vestidas con encajes, exaltan al ejército. Les habían gritado a los soldados: «Id a Berlín» o «Haced que corra la sangre de los prusianos». Hoy esa misma niña, las mismas mujeres, esos mismos hombres de la burguesía, gritan al ejército: «¡Esparcid su sangre sobre París!», «¡Esparcid la sangre de los obreros!».

El ejército de los de Versalles irrumpe en París. Pero esto no significa todavía que París haya sido tomada. En todos los rincones de la ciudad, en cada calle, en cada plaza, se levantan barricadas. Se amontonan piedras, adoquines, muebles. Arrastran un piano, echan almohadas. Los obreros dan sus bienes y su sangre para defender París. Los dirigentes de la Comuna no han querido nacionalizar las tiendas y los bancos. Ahora son los obreros quienes los nacionalizan. De la «NB» sacan cajas, tejidos, maniquís para reforzar las barricadas.

La barricada que se encuentra cerca de la «NB» está vigilada por la dependienta y su padre. Y quien conquista la barricada es precisamente ese soldado a quien ella dio de comer, y a quien quiere, el soldado que una vez abrazó. Los comuneros pelean con alegría. Pelean cantando, defienden París. Las muchachas curan las heridas de la guardia nacional con los encajes y la seda de la «NB». Las mujeres más ancianas no abandonan a sus maridos. Hacen calceta y saben que cuando llegue el momento tomarán el fusil de manos de los moribundos y también ellas dispararán.

Los soldados se repliegan y preparan un nuevo ataque. Los dirigentes de la Comuna aparecen entre los defensores de las barricadas. Ven el fruto de su error: una barricada destruida y moribundos. Un viejo, miembro de la Comuna, anima a los comuneros con una canción; un joven coge su fusil. Los dirigentes de la Comuna mueren con los obreros.

Los soldados llevan un cañón. Los soldados ocupan la barricada. El soldado enamorado de la dependienta, el soldado a quien ella ha alimentado, se encarama a lo alto de la barricada como un mono aterrador. Mata al padre de la dependienta, dispara todas sus balas.

La barricada es conquistada, sólo quedan sus ruinas. Sólo la dependienta sigue todavía con vida. Y como antes, en la «NB», les grita a los soldados: «Se vende, no es caro, se vende».

Todo vuelve a comenzar: el dueño, la tienda, la venta general. La Comuna ha muerto. Viva.

Séptima parte — En la picota

En París reinan la paz y el orden. Los burgueses triunfan. En los cafés, los vasos se alzan igual que antes: «Por el París des-

preocupado», «Por el París bien alimentado», «Por el París maravilloso». A ellos, ¿qué les importa que en París haya incendios, cadáveres, desastres y muerte?

Llega un grupo de prisioneros que es conducido al parque. El grupo se detiene, un oficial entra en el café para refrescarse. Los burgueses miran a los prisioneros, se burlan de ellos, les injurian y los golpean.

El dueño reprende a la dependienta, le escupe en la cara, se detiene furioso frente a ella: «Pensabais que era posible vivir sin dueños. Aquí, el dueño soy yo». Él es, efectivamente, el dueño: el dueño de la «NB», de París, de Francia.

Se llevan a los prisioneros.

Un soldado entra en el café. Quiere saber dónde han llevado a la dependienta. Los burgueses triunfantes le aclaman. Le dan golpecitos en el hombro con la palma de la mano, le ofrecen vino, le abrazan. «El ejército francés es grande y es fuerte», declara el consejero, «conquistará todo el mundo». Se admira de sus propias palabras, frente a la victoria de la burguesía. El ejército de la burguesía es un soldado sucio, roto, embrutecido, que ha perdido su alma.

Pero ya están cansados de vitorear al ejército. Abandonan al soldado. Apartan su atención de él. Le echan del café: el representante del gran ejército se transforma en una nulidad.

Octava parte — La muerte

El soldado llega al cementerio. Es allí donde se juzga a los comuneros. Están en fila. Los fusilan por turno. Los jueces intentan hacerles firmar papeles: quieren que los comuneros reconozcan su embriaguez, el saqueo, la destrucción. Se les fusila por criminales, por asesinos, por incendiarios, por prostitutas. El soldado descubre a la dependienta, que en aquel momento da una bofetada a un oficial que intenta convencerla para que firme un papel. Quiere defenderla. Pero la condenan a ser fusilada.

Mandan al soldado que tome una pala. Un jefe le obliga a excavar una tumba. La disciplina, la esclavitud, el hábito de obedecer, son sus dueños. Cava la tumba para la muchacha a quien ama. La dependienta ve al soldado por última vez. Le grita que volverán a encontrarse, que volverán a encontrarse en un París futuro.

«Volveremos a nuestro París», gritan los comuneros.

Los comuneros son fusilados. Pero ni aquellos que les fusilan ni la lluvia conseguirán borrar de las paredes las palabras «Viva la Comuna».

Dimitry Shostakovitch

La música de «La Nueva Babilonia», 1929

Ningún otro campo está tan descuidado por la opinión pública soviética como el de los comentarios musicales de los films.

La mayor parte de músicos que trabajan en el cine como acompañantes, consideran este trabajo algo así como una especie de pantano en el cual está destinado a hundirse todo aquel que en él se comprometa; una práctica que aniquilará sus dotes y que le convertirá en una máquina «inspirada», destinada a improvisar para un film durante varias horas cada noche; un oficio que marcará con una señal indeleble sus dotes de compositor.

La situación de los directores de orquesta no es ciertamente mejor. A pesar de los heroicos esfuerzos llevados a cabo por algunos de ellos para elevar la calidad de los comentarios musicales, no han conseguido cambiar absolutamente nada. Las orquestas de la mayor parte de los cine-teatros son más o menos buenas. Pero si bien, desde el punto de vista de la calidad, las orquestas son lo que son, desde el punto de vista cuantitativo no tienen de qué vanagloriarse. Es un verdadero asco el número de los instrumentos de cuerda (dos o tres violines todo lo más) y menos mal si hay algún instrumento de metal.

A menudo, nos contentamos con esto. Éstas son las orquestas que interpretan las sonatas de Beethoven, de Schubert, de Schumann, de Tchaikovsky, etc.

Algunas veces, los directores que trabajan concienzudamente se las ingenian para escribir para los instrumentos de que disponen, las partituras de los instrumentos que les faltan. Pero la falta de tiempo hace que la cosa sea casi siempre imposible. Suele ser el pianista quien acompaña a la orquesta y quien transcribe y toca *fortissimo* las partes de los instrumentos que no hay. Un piano substituye los trombones.

Este género de interpretaciones seguramente hará que Tchaikovsky se estremezca en su tumba. Además, suele darse el caso de que el director de orquesta adapte «con fortuna» la música. Cuando en la pantalla aparece una trompeta, una trompeta aguda contesta desde la orquesta. Muy bien. Tanto, que se dice ser ésta precisamente la causa de que el público invada los cine-teatros en masa. «¡Ah!, esto es lo que al público le gusta», piensa el director, y le manda al operador que ruede más aprisa para que en lugar de tres sesiones puedan darse cuatro en una sola tarde. Pero de esta manera la trompeta ya no cae tan bien. Es desolador.

Resumiendo, en el cine los acompañamientos musicales están planteados a base de una vergonzosa chapucería. Pero lo más desagradable es que todo ello es perfectamente lícito. Nadie grita, nadie protesta.

Un día tuve ocasión de asistir a una reunión musical que se celebraba en un establecimiento cinematográfico de Leningrado. Se habló bien y mucho. Todos estaban perfectamente de acuerdo. Entonces, el administrador general, el compañero Sokov, tomó la palabra y dijo: «Si el film me gusta, le digo al operador que dé vueltas más aprisa a la manivela para poder dar el mayor número de sesiones posible; si no me gusta, le mando que no corra. Si la sala está desierta, no hay nada que justifica que se desperdicie energía eléctrica».

Si he de decir la verdad, su razonamiento era convincente; tan convincente, que cuando yo le rebatí diciendo que existe, según dicen, un decreto del Glavrepertkom que establece que el film debe proyectarse siempre al mismo ritmo (no había visto nunca este decreto, pero el compañero Faier me había hablado de él), se me contestó, sin ninguna convicción, que posiblemente existiera este decreto, pero que también podía no existir.

Si tal decreto no existe, es preciso promulgarlo; si existe, debe colgarse bien a la vista en los despachos de los directores de cine-teatros. De lo contrario, la confusión seguirá prosperando en el cine con la bendición del compañero Sokov y sus semejantes.

¡A nadie se le ocurriría acelerar la representación de una ópera lírica de éxito para que cada noche pueda representarse dos veces en lugar de una! El mismo repertorio musical resulta increíblemente monótono. No se tiene tiempo de ensayar. Si se concede una hora (!!!), después deberá recuperarse no en dinero, sino en tiempo. Cada músico tendrá que substraer esta hora de sus horas de servicio. El tiempo es dinero. Por esto las orquestas de los cines interpretan piezas repetidas una y otra vez, que conocen bien y de las que todos están hartos.

Ya va siendo hora de que aquellos que aman la música se interesen por la música del cine, poniendo fin a las chapucerías y al espíritu antiartístico dominante, y de que limpien de una vez por todas las cuadras de Augias.

La falta de espacio no me permite hablar de lo que han dado en llamar las filmotecas musicales (fragmentos musicales destinados a hacer derramar lágrimas, a conmover a la burguesía decadente, a inspirar amor, etc.).

Sólo diré que se trata de la chapucería de costumbre, cuando no peor.

El único camino acertado consiste en la composición de una música especial, como ocurrió, si no recuerdo mal, una de las primeras veces que así se hizo, en el caso de *La Nueva Babilonia.*

Al componer la música para la *LNB* me guió la necesidad de ilustrar cada «plano». Partía, esencialmente, del «plano» principal de determinada serie de «planos». Por ejemplo, el final de la segunda parte: el momento principal era el ataque de la caballería alemana contra París. La imagen de un restaurante desierto cerraba esta parte. Silencio absoluto. Pero la música, a pesar de que la caballería alemana no aparecía en la pantalla, continuó inspirándose en la caballería, recordándole al espectador la terrible fuerza que estaba próxima a irrumpir. Y lo mismo ocurrió con la música escrita para la séptima parte, cuando el soldado, después de la caída de la Comuna, se detiene en el restaurante abarrotado de alegres burgueses. A pesar de la atmósfera festiva del restaurante, la música se une a los sombríos sentimientos del soldado que busca a su amada, condenada a morir fusilada.

He trabajado mucho de acuerdo con el principio del contraste. Por ejemplo: el soldado (de Versalles) que encuentra a su amada (comunera) en las barricadas, es presa de una obscura desesperación. La muchacha está cada vez más alegre, y al final todo se resuelve en un vals vertiginoso y «obsceno» que refleja la victoria de los de Versalles sobre los comuneros.

Al principio de la cuarta parte, cuando aparece el «ensayo» de la opereta, empleé un procedimiento interesante. La música desarrollaba variaciones sobre el motivo de un *galop* famoso, uniéndose de tal manera a la acción mediante distintos matices. De todo ello derivaba una resonancia unas veces alegre y otras terrible. Empleé, en gran medida, danzas de la época (valses, can-can), así como melodías sacadas de operetas de Offenbach. También recurrí a cantos populares y revolucionarios franceses *(Ça ira* y *La Carmañola). La Marsellesa* era el leit-motiv de los de Versalles, y algunas veces aparecía bajo las formas más inesperadas (can-can, vals, *galop*).

La importancia del material musical hace que la música conserve un tono ininterrumpido, sinfónico. La finalidad fundamental de la música consiste en estar en sintonía con las cadencias y el ritmo del film, de aumentar su fuerza de impacto. Siempre me he esforzado en darle a la música, dada su novedad y su carácter habitual (especialmente en lo que concierne a la música de los films que teníamos hasta aquel momento), una dinámica, y en superar el carácter patético de *La Nueva Babilonia*...

Pero si el «sokovismo» (véase más arriba) proyecta los films a la velocidad que le conviene, «naturalmente» la música se hará pedazos.

Publicado en *Sovietsky Ekran*, 12 de marzo de 1929.

Viktor Shklovsky

El lenguaje cinematográfico de «La Nueva Babilonia», 1930

La FEKS pertenece al grupo principal de inventores de la cinematografía soviética. Su trabajo cinematográfico ha pasado a través de las fases del excentricismo teatral y del excentricismo semántico.

En la cinematografía soviética, la FEKS está unida a Eisenstein, pero no deriva de él: es contemporánea suya.

Desgraciadamente, entre nosotros se está verificando en el momento actual una nivelación de las corrientes cinematográficas. Todo el mundo filma muy bien, pero de forma muy parecida unos a otros. Está naciendo un standard soviético, caracterizado por escenas simbólicas, pensamientos transmitidos a través del paisaje y un análisis fílmico sicológico.

Las posibilidades de futuros descubrimientos cinematográficos se han visto reducidas por el triunfo de este desfile de semiartistas. Por esto la FEKS, debido a sus peculiaridades artísticas, es valiosa, como pueda serlo el proyecto aún no realizado de una nueva construcción.

Por esto, para la FEKS resulta aún más peligroso encaminarse por trazados establecidos por otros y toda forma de compromiso inconsciente.

El operador y el organizador de los encuadres de la FEKS son estupendos. El material visual de *La Nueva Babilonia* asombra por su originalidad, por el desplazamiento del acento semántico del primer plano del encuadre a los campos largos, que se advierten de continuo en el plano semántico. Esto es importante.

Pero la FEKS procede pictóricamente, y actualmente trabaja a la manera de los impresionistas franceses: fotografía el aire alrededor del objeto. Descentra el objeto.

Este curioso camino está excesiva e íntimamente impregnado por la fuente pictórica originaria. El film se fracciona en cuadros.

incluso el movimiento se da figurativamente como si estuviera ya fijado. La elección del movimiento también es de tipo pictórico. La cámara insiste en el punto de vista del pintor.

Naturalmente, las exigencias técnicas influyen en la creación de nuevos procedimientos estéticos, pero dichos procedimientos no pueden trasponerse impunemente de una esfera técnica a otra.

Puede que el aspecto pictórico de la concepción de los encuadres y el aislamiento de los planos hayan llevado a la FEKS a la idea de unir las distintas partes del film por medio de personajes episódicos concebidos como elementos de cohesión. El burgués, su amante, el diputado e incluso la multitud, están fijos en el encuadre y se mueven de uno a otro episodio como variantes de un retrato de grupo. Los comuneros han sido plasmados de la misma forma. Se mueven por París como una gota de aceite en el agua. Lo hacen por grupos. De ello se deriva una especie de disputa entre algunos burgueses y algunos proletarios. También están vistos artificiosamente los lugares de los choques, la tienda «Nueva Babilonia» y las barricadas situadas delante de la misma.

La cinematografía argumental, fundada en la unidad del destino del hombre, probablemente ya no representa el núcleo de vanguardia del arte soviético.

Mientras iban desapareciendo sus procedimientos, la cinematografía argumental pasó a través de una fase de compromiso, realizando historias individuales que tenían como fondo un acontecimiento histórico.

En tales casos, el hombre actuaba como una boya para determinar la fuerza de la corriente. Así fue como se rodó *El fin de San Petersburgo*, donde el trayecto de la clase campesina hacia el proletariado a través de la fábrica y la derrota militar, se nos explica mostrándonos el destino de un joven campesino.

Así fue como se rodó *La Nueva Babilonia*.

El campesino Jean traiciona, se convierte en cómplice del crimen de Versalles, para parecer a continuación que toma parte en una especie de futura revolución simbólica. Este paralelismo inconsciente no es bello en absoluto, puesto que en nuestro caso no es específico. El esquema de Zarky hubiera sido más apropiado para la historia de Octubre que para la de la Comuna de París. La trama amorosa, en la que Jean se ve envuelto, lo transforma en protagonista y hace pasar a un segundo plano a los comuneros. El esquema del argumento se basa en el compromiso; por reconstrucción y no por invención.

Al no estar unidos por una estructura semántica, los planos de *La Nueva Babilonia* se basan en la coincidencia de las situaciones y en su ritmo. Por ejemplo, el grito «un trozo de brocado por doce francos», se escucha primero detrás del mostrador, en la tiendecita, y después en la barricada.

Este ritmo no siempre tiene una correspondencia visual. En el caso que acabamos de citar, el espectador sólo advierte la coincidencia de lo escrito y no la del plano, porque las escenas están construidas de una manera distinta, porque este detalle no era necesario. El curso de los pensamientos del director no es convincente hasta el punto de que el espectador pueda asumirlos como pensamientos del héroe.

Sin embargo, el film hubiera podido ser muy bello. La protagonista, una muchacha parisiense no muy bonita, con la que el público simpatiza cada vez más, ha estado muy bien presentada. Cree en el director.

Hay momentos apropiados y construidos de manera exacta, aunque peligrosos. Resultan convincentes la sonata para piano que se escucha durante la batalla y determinados momentos de la construcción de la barricada.

En el proceso inventivo, tienen que existir momentos de transición que son indispensables, aunque en la fase de montaje terminen en la papelera.

La FEKS sigue progresando, y este film representa un momento de transición. Sólo que no se tiene que «fijar» a toda costa lo que sólo es un momento de transición; no se «debe» sentir a toda costa.

Resulta más valiente reconocer que los directores como tales han «triunfado», pero no esta película.

De Viktor Shklovsky, *Podenshclana,* Leningrado, 1930; actualmente en la colección *Zasorok Let,* Iskusstvo, Moscú, 1945, pp. 113 a 115.

Serguei Apollinarievitch Gerasimov

Un testimonio acerca de la FEKS, 1935

Llegué, procedente de la Escuela de Arte, al estudio cinematográfico de la FEKS, en el momento en que el cinematógrafo iba asumiendo una fuerza de atracción extraordinaria, cuando bastaba la palabra *cine* para hacer trepidar los corazones y suscitar ilusiones románticas en muchos intelectos jóvenes.

En aquellos tiempos (1923) se formaban muchas escuelas cinematográficas, donde compañeros ilustres, o que todavía no habían conseguido convertirse en tales, o bien desconocidos, daban vida a corrientes cinematográficas nuevas y forjaban nuevos hombres de cine.

Creo que en la actualidad, en la corta historia del cinematógrafo, el año 1923-1924 ya ha encontrado su ubicación histórica; pudiéndose decir con seguridad, que en aquel período la fiebre del cine proporcionó a la cinematografía soviética sus cuadros fundamentales de jóvenes actores.

Esto se ve confirmado por la formación, en este mismo período, de grupos artísticos serios, tales como la FEKS y el KEM. Hablaré de la FEKS, puesto que yo trabajé precisamente en este grupo, del cual no considero posible separar mi biografía artística.

Educación cinematográfica

«Mejor ser un cachorro joven que un ave del paraíso vieja.» Esta máxima de Mark Twain aparecía en la gran sala del Palacete Eliseev, como advertencia para todos los académicos y los eméritos. Habíamos podido colgar tranquilamente este manifiesto, porque en nuestro grupo habría sido difícil encontrar a alguien que tuviera más de 22 años. Sobre la entrada había un letrero en caracteres

verdes, recortados de un cartel cinematográfico norteamericano. Cubrían las paredes de las habitaciones, carteles con escenas de filmes policíacos norteamericanos y retratos de Pearl White, Lon Chaney y Charlie Chaplin. Los obteníamos con dificultad y no siempre de manera lícita. Nuestra vida estaba llena de aventuras y no pensábamos en nosotros mismos como en futuros actores. La palabra *estudio* nos disgustaba; nos llamábamos FEKS, o sea, «Fábrica del Actor Excéntrico». Éramos una fábrica.

Ésta fue la primera infancia. El detective norteamericano reinaba en la pantalla y en nuestros corazones. Amábamos a los valientes, a los astutos y activos norteamericanos; amábamos el automóvil, el asfalto, los rascacielos, las persecuciones y el boxeo. Pero todavía nos entusiasmaban más los films cómicos norteamericanos de Chaplin, Billy West y Fatty, que reconstruíamos meticulosamente sobre la alfombra del Palacete Eliseev, sin pensar en la capacidad de los actores y en las dificultades que tal género ofrecía.

En aquellos tiempos, clasificábamos categóricamente todo acontecimiento artístico, y especialmente cinematográfico, aceptándolo completa e incondicionalmente o rechazándolo decididamente. Y así nos quedábamos encantados frente a la soberbia técnica de Fairbanks y despreciábamos el ilusionismo artificioso de Harry Peal. *Los misterios de Nueva York (The Exploits of Elaine,* 1915), de Louis Gasnier, o *La máscara de hierro (The Iron Mask,* 1929), de Allan Dwan, nos conmovían, mientras que *La tumba india (Das Indische Grabmal,* 1921), de Joe May, despertaba en nosotros una sonrisa condescendiente. Hay que decir que, por lo general, en aquellos tiempos no apreciábamos a los alemanes. No apreciábamos todo lo que era artificioso. Nos entrenábamos escrupulosamente en el acrobatismo, la esgrima, el *ju-jitzu* y el boxeo. El ring, que habíamos levantado en la misma casa, se teñía cada día con la sangre de los boxeadores.

Además de nuestra exaltación por el cine norteamericano, otro amor alimentaba nuestra vida y nuestro trabajo. Era el amor por la FEKS y por los maestros Kozintsev y Trauberg.

Otros directores difícilmente habrían podido vanagloriarse de una veneración tan completa, y al mismo tiempo de tan tierno afecto por parte de todo un grupo. Y creo que lo más hermoso de este amor estribaba en que era recíproco.

La más severa disciplina era la base educativa de los hombres de la FEKS. La historia de la FEKS no conoce ausencias injustificadas o faltas en relación con el reglamento que nos habíamos impuesto, incluida la limpieza de la casa y de la alfombra, único ajuar que el comerciante Eliseev nos dejó en herencia.

Otro detalle significativo. No nos gustaba el teatro. Toda la actividad teatral de la FEKS, anterior a la cinematográfica, había sido una batalla sin descanso contra todo género de tradición teatral de tendencia académica, y también en el período cinematográfico mantuvimos una actitud hostil e irreverente en relación con este tipo

de teatro. Sólo mucho más tarde, al trabar conocimiento con los teatros moscovitas, perdonamos tácitamente al teatro, lo aceptamos y empezamos a quererlo.

De todas formas, nuestro origen como actores, y el mío en particular, no tiene ningún lazo de unión con el teatro. Tengo derecho a considerarme actor cinematográfico pura sangre y debo reconocer que hoy, a diez años de distancia, diez años colmados de toda suerte de experimentos y meditaciones, aún hoy mis ojos brillan de orgullo por la pureza, por decirlo de algún modo, de mi origen artístico.

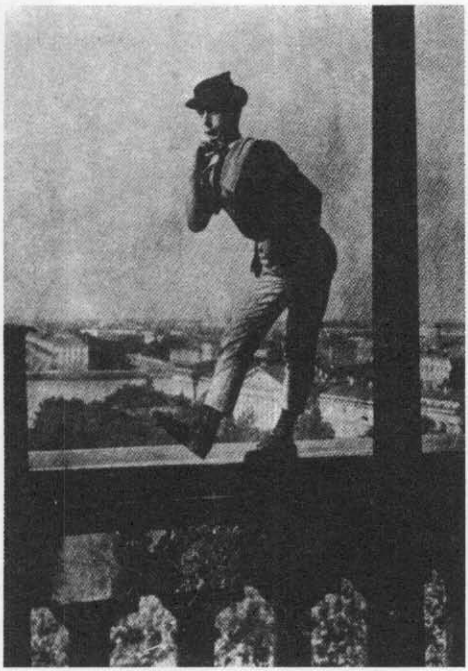
Introducción de un artículo sin título aparecido en la colección *Lico Sovetskogo kinoaktera* («El rostro del actor cinematográfico soviético»), Kinofotoizdat, Moscú, 1935, pp. 103 y ss.

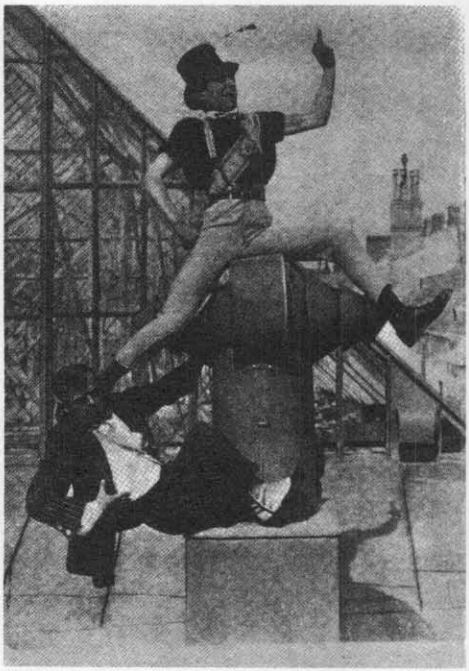
Acerca de Serguei Apollinarievitch Gerasimov

Nacido en 1906, Gerasimov ha desarrollado su actividad como director cinematográfico, actor, guionista y dramaturgo.

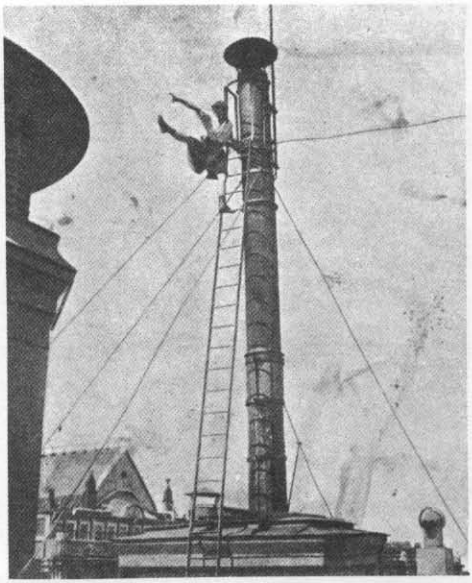
Comenzó a trabajar en el cine en 1924, tomando parte como actor en varios films, pasando sucesivamente a la dirección con *Los siete valientes* (1936). En 1941 dirigió *El baile de máscaras,* basado en la obra homónima de Lermontov; en 1942, *Los invencibles,* y en 1944, *La gran tierra.* Además, desde 1944 dirige la Escuela de Dirección e Interpretación del Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética. Ha producido con sus alumnos, en 1947, *La joven guardia,* basado en la novela de Fadeev. Gerasimov también es autor del documental en color *China liberada* (1952), producido en colaboración con cineastas chinos, que obtuvo, igual que el film anterior, el Premio Stalin. Su último film importante fue *El Don apacible,* en 1957. Ha escrito, entre otros, el libro *Los problemas del oficio en el cine soviético* (Moscú, 1952).

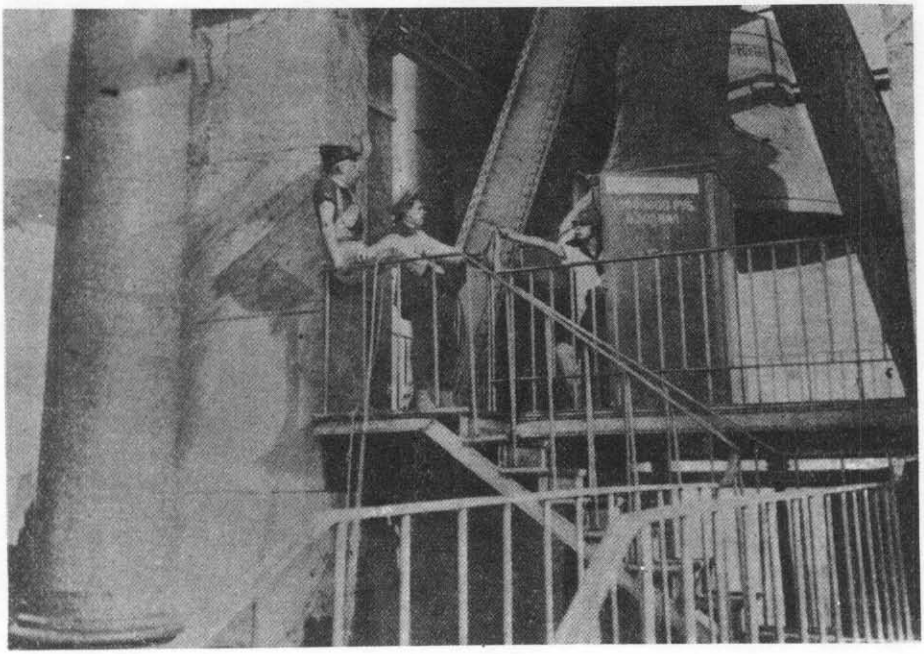
Materiales fotográficos



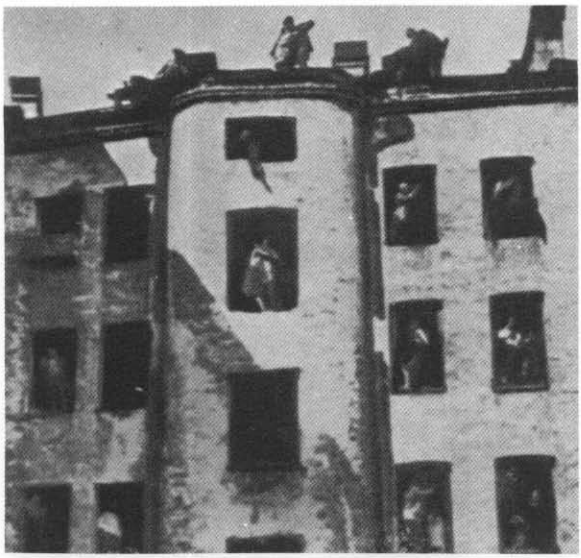


1. 2. 3. Fotogramas de *Las aventuras de Octobrina*, 1924. El actor que aparece en las fotografías es S. Martinson, que en el film interpreta el papel de Poincaré

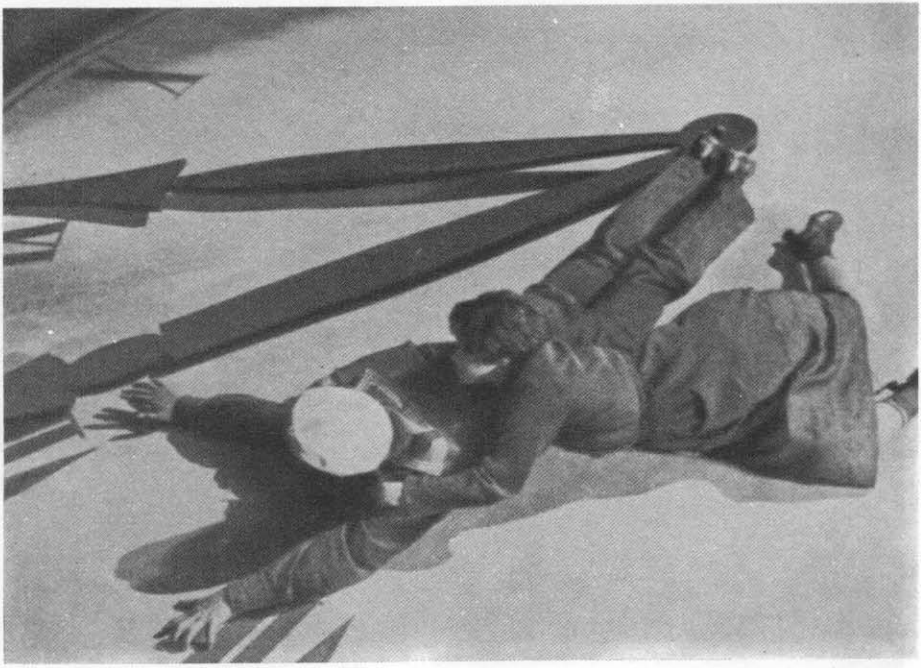




4. 5. Otros fotogramas de *Las aventuras de Octobrina:* el gag y lo grotesco asumen un rostro metropolitano



6. 7. Fotogramas de *La ruta del diablo* (o *El marinero del «Aurora»*), 1926



8. 9. 10. Otros fotogramas de *La ruta del diablo.*

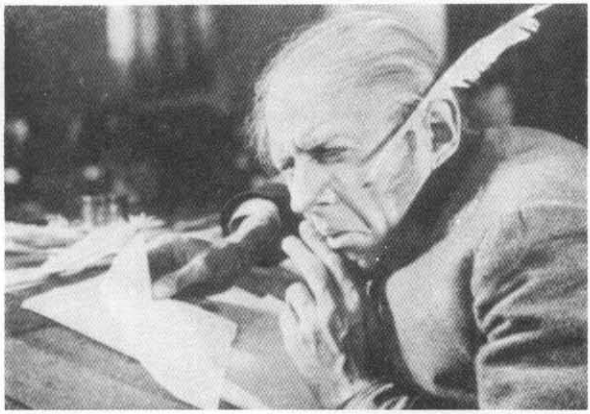
11. *La ruta del diablo.* La excepcional fotografía de A. N. Moskvin acentúa los efectos irreales requeridos por Kozintsev y Trauberg

12. 13. El actor S. Martinson en una secuencia de *La ruta del diablo*

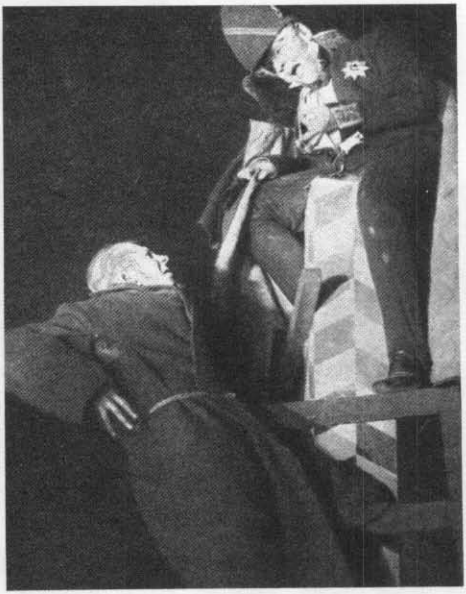
14. El actor A. Kostrickin en el papel de Akaky Akakievitch, en *El abrigo*, 1926

15. A. Kostrickin y A. Kapler, éste a la izquierda (que interpreta el papel del «personaje sin importancia», después, «el personaje muy importante»), en *El abrigo*

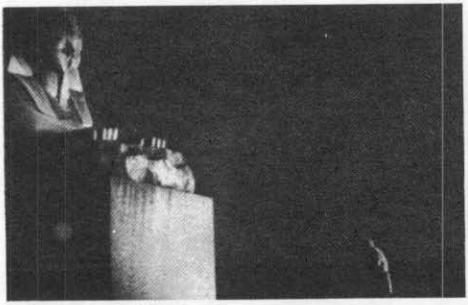
16. Fotograma del *Abrigo*



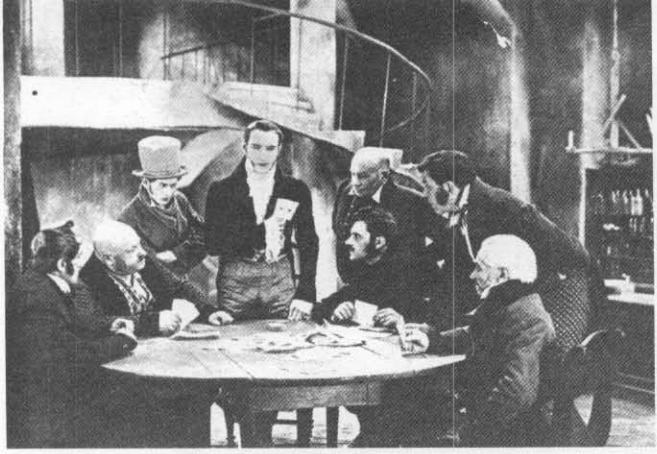
En El abrigo, *la interpretación desarrolla una función acentuadamente semántica: ésta se define en el interior de un espacio determinado, intelectualizado; la cámara cinematográfica efectúa la síntesis entre elementos espacio-temporales y estudio del movimiento del cuerpo.*



17. 18. 19. 20. Otros fotogramas del *Abrigo*



21. Una de las secuencias finales del *Abrigo:* Akaky Akakievitch, anonadado por la presencia de la estatua, después del incidente con los malhechores



26. *S.V.D.* En el centro del fotograma, el actor S. A. Gerasimov

27. Sofia Magarill y S. A. Gerasimov en una escena expresionista de *S.V.D.*

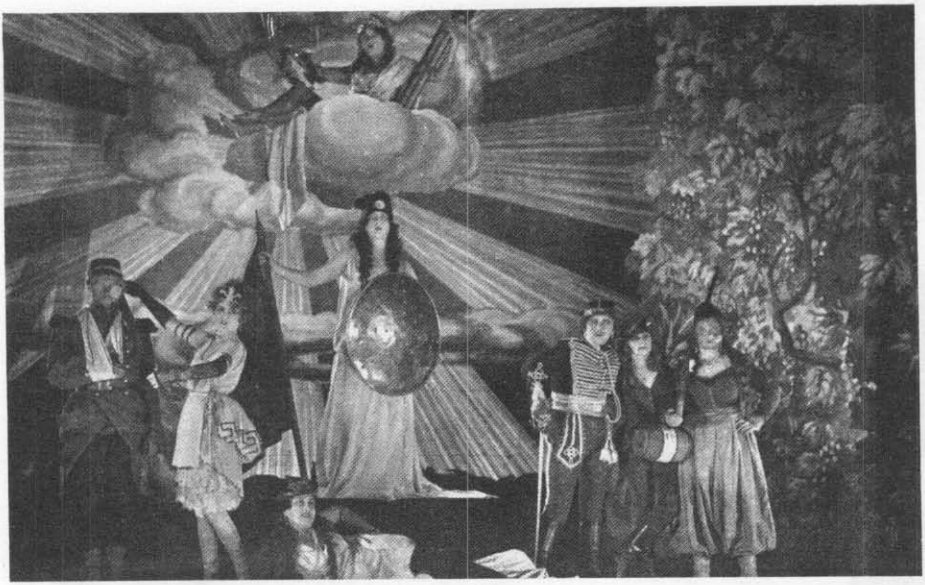
◀ 22. 23. 24. 25. Fotogramas de *S.V.D.* (o *La Unión para la Gran Causa*), 1927

28. Un primer plano de Sofia Magarill en *S.V.D.*

29. Fotograma de *S.V.D.*

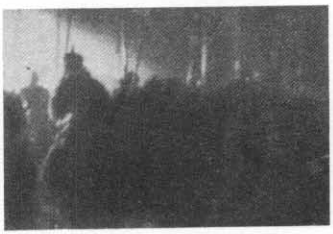
31. 32. *La Nueva Babilonia.* El director Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin intervino como actor en el papel de un vendedor

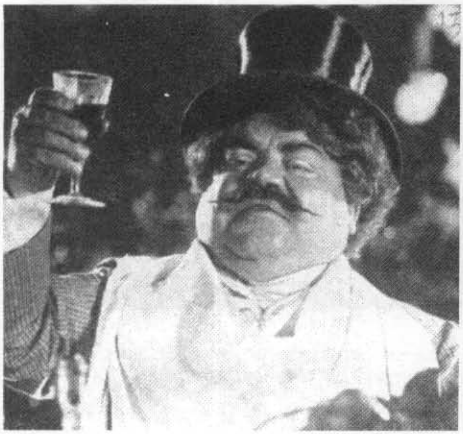
◀ 30. El Excentricismo revisitado: un primer plano de la actriz Ludmila Semenova en *La Nueva Babilonia,* 1929



33. Alegoría y Kitsch: la reconstrucción histórica se convierte en un pretexto para la construcción de punzantes metáforas filmicas. *La Nueva Babilonia* es el universo de lo grotesco

34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. Fotogramas de *La Nueva Babilonia.* En la fotografía 40, Yanina B. Zeimo (en el film representa el papel de la modista Teresa)

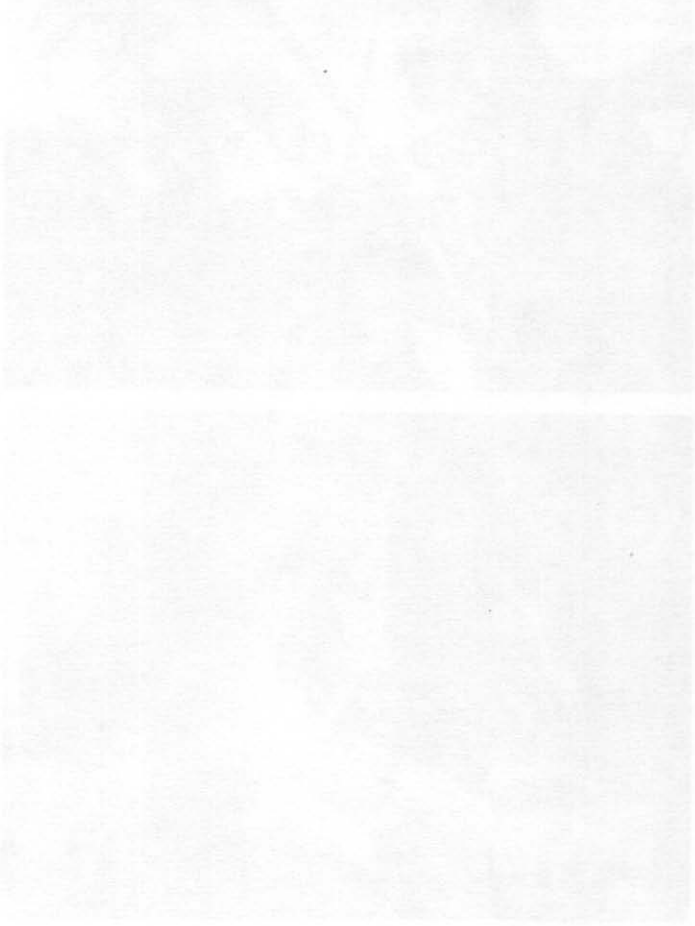




42. *La Nueva Babilonia*. En el centro, Yelena Kuzmina (en el film, Louise Poirier)

43. P. Sobolevsky (en el film, el soldado Jean), en *La Nueva Babilonia* (Véanse también las fotografías 48 y 49)

Fotogramas de La Nueva Babilonia. *La necesidad estética y de rigor formal algunas veces están en continua dialéctica, en relación de ambigüedad con la tensión ideológica y de contenido.*



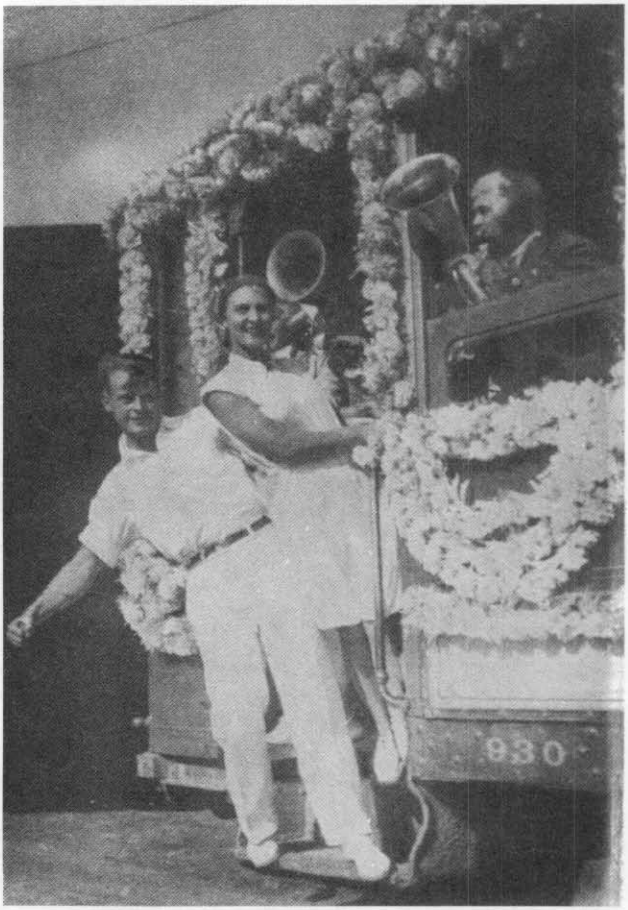
44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. Fotogramas de *La Nueva Babilonia*

VIVE LA COMMUNE

51. S. A. Gerasimov en el papel del presidente del kolkoz en *Sola*, 1930

52, 53, 54, 55, 56. Fotogramas de *Sola*

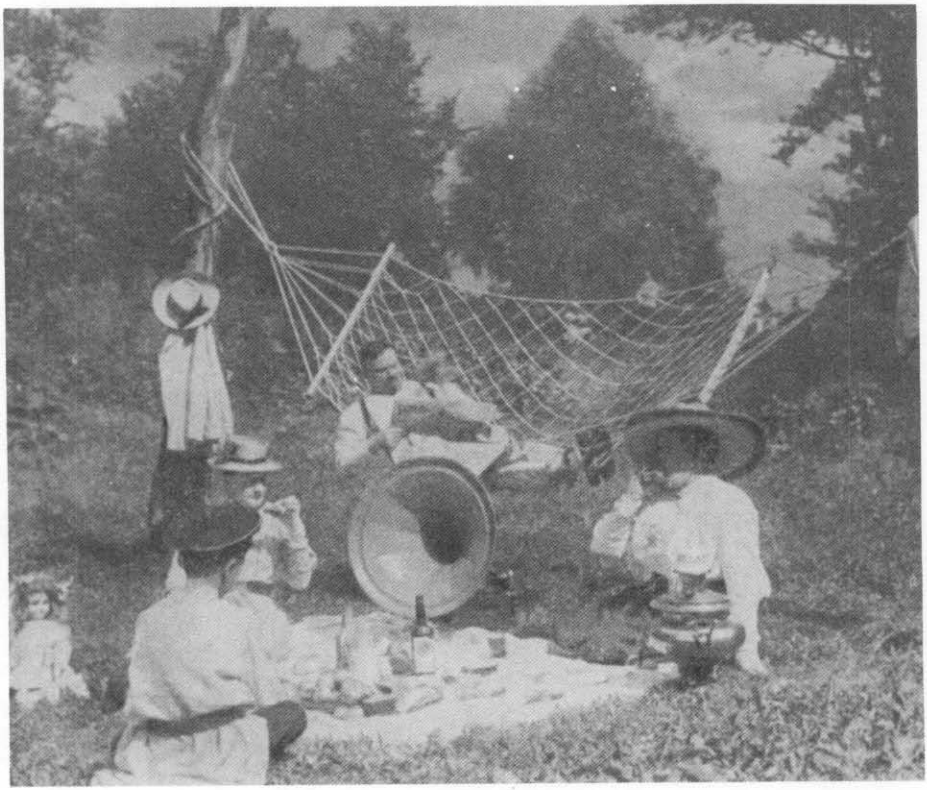
ТЕЛЕФОН
N 504

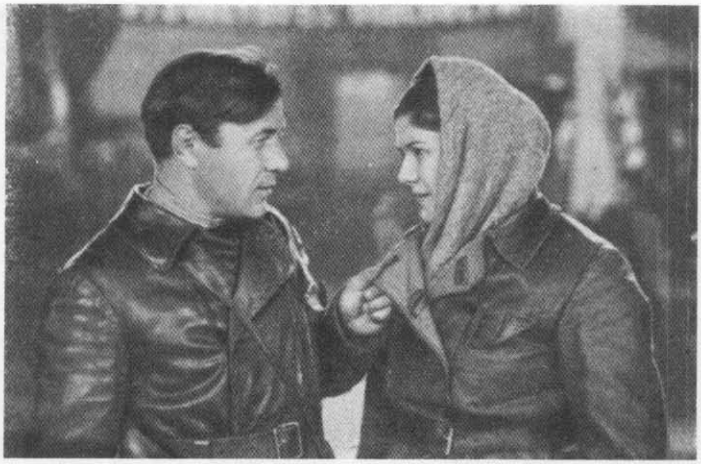

930

57. A. N. Moskvin mientras rueda *Sola*

En La juventud de Máximo, *el empleo de la cámara cinematográfica da una nueva dimensión a la interpretación corriente, en clave netamente naturalista, del lenguaje cinematográfico, que pasa a convertirse más bien en un rasgo peculiar de la relación entre el sujeto protagonista y el espacio, lugar de los acontecimientos de una épica histórica llevada a cabo en el marco de lo cotidiano.*

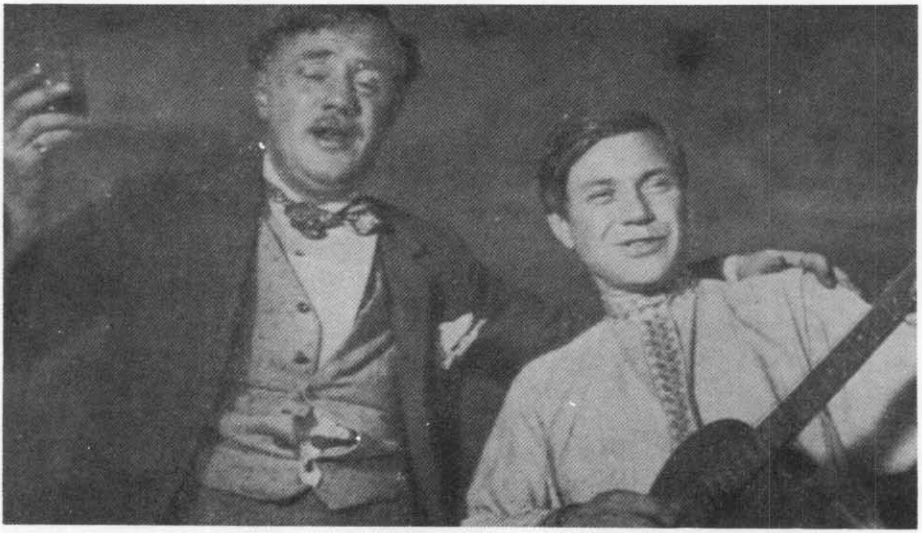
58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. Fotogramas de *La juventud de Máximo,* 1935.

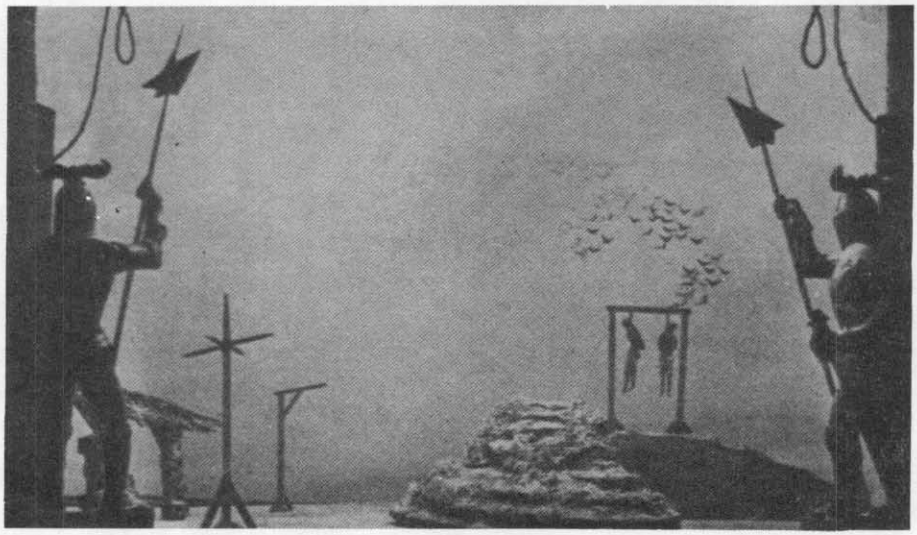




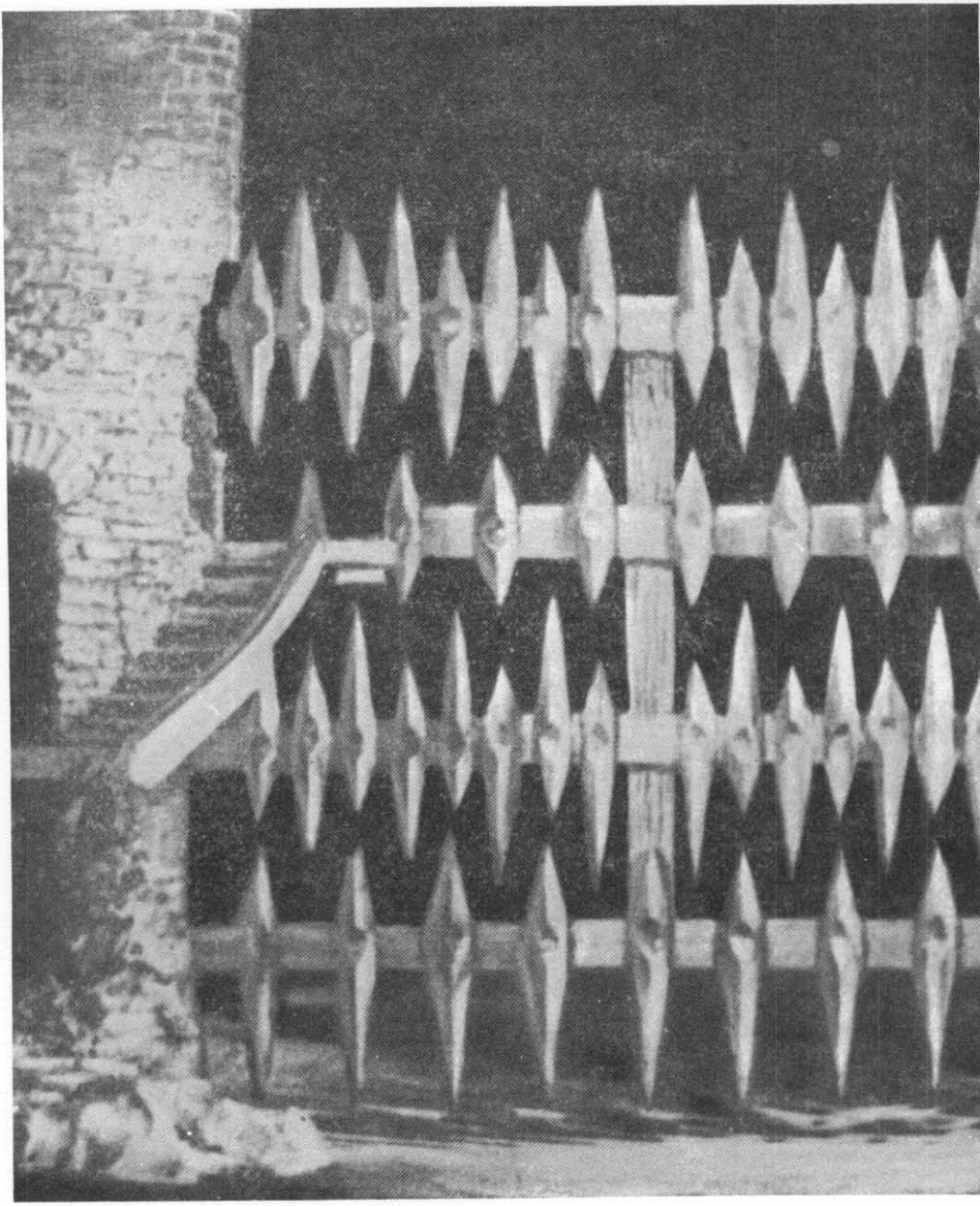
70. Fotograma de *El barrio de Vyborg*, 1938

71. 72. 73. 74. Fotogramas del *Retorno de Máximo*, 1937

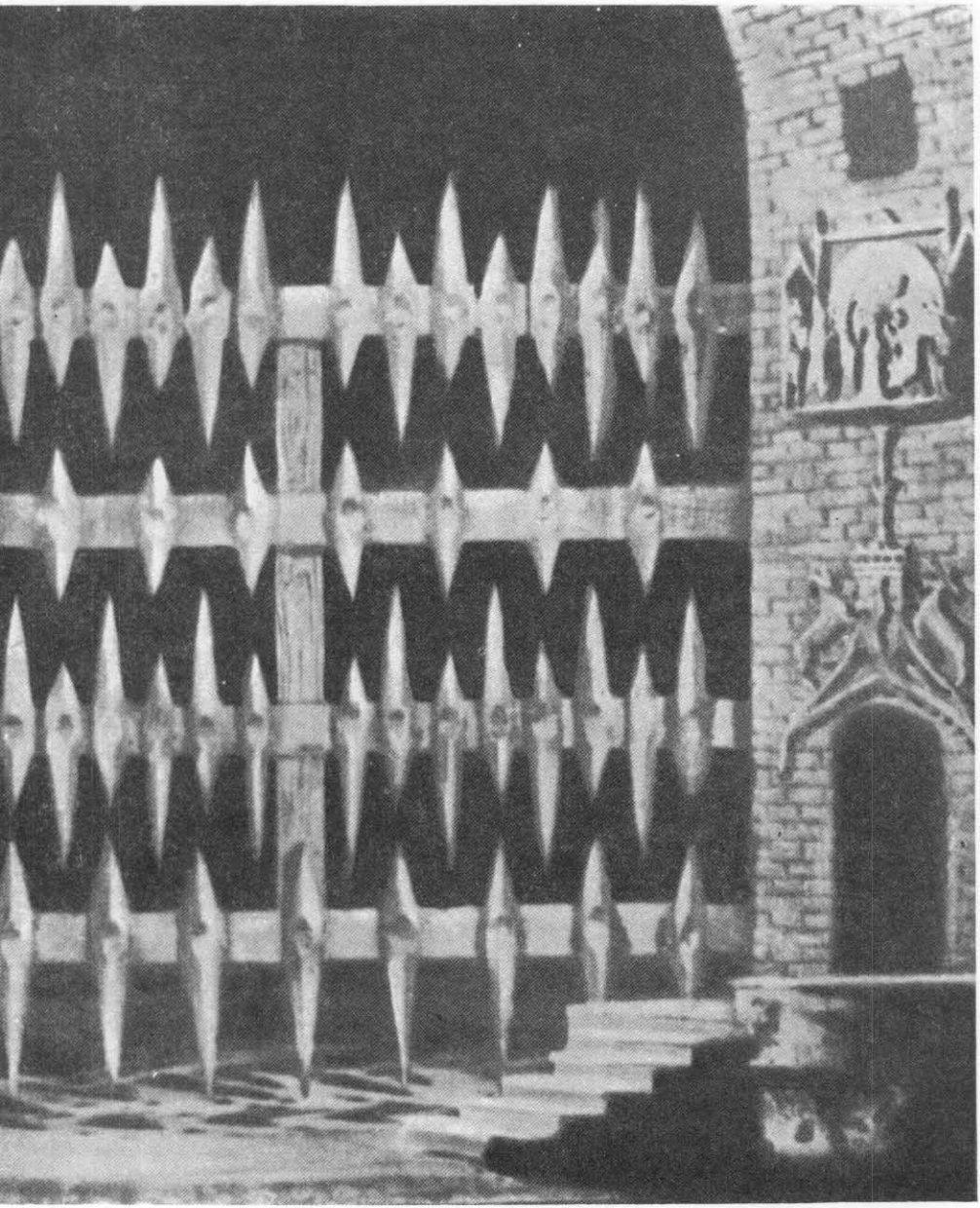


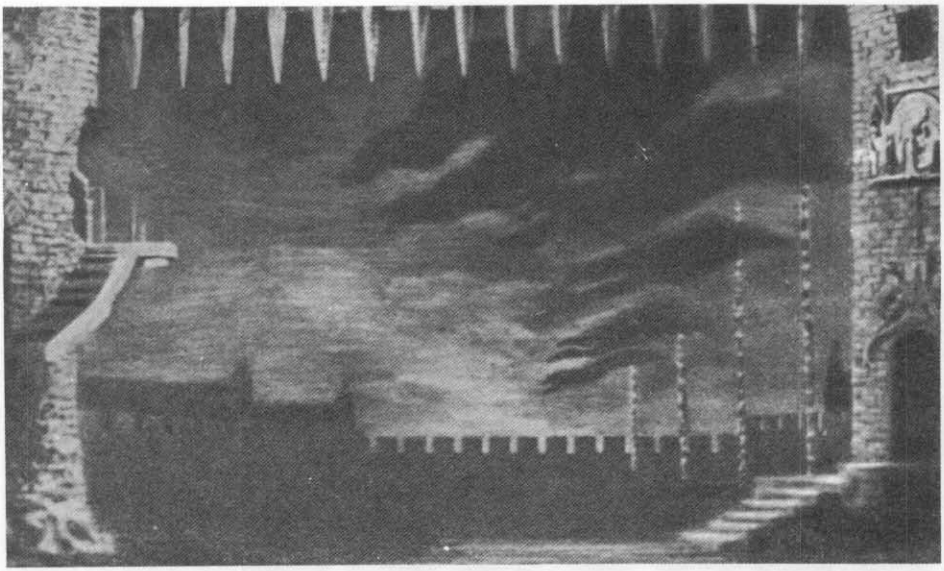


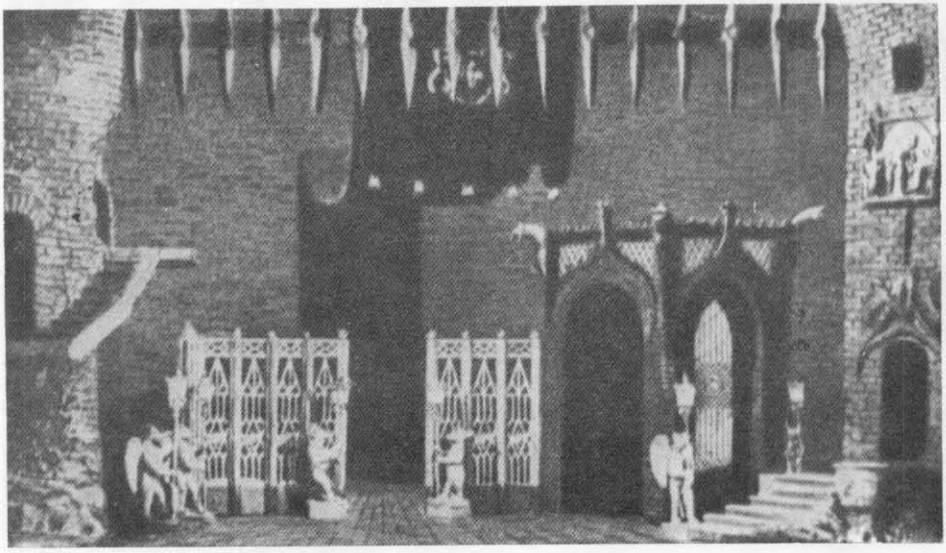
75. 76. Fotografías de la representación teatral del *Rey Lear*, de William Shakespeare, dirigida en 1941 por Kozintsev, con decorados de Nathan Altman



77. 78. 79. Bocetos de Altmant para la representación teatral de *Hamlet*, puesta en escena por Kozintsev en 1954





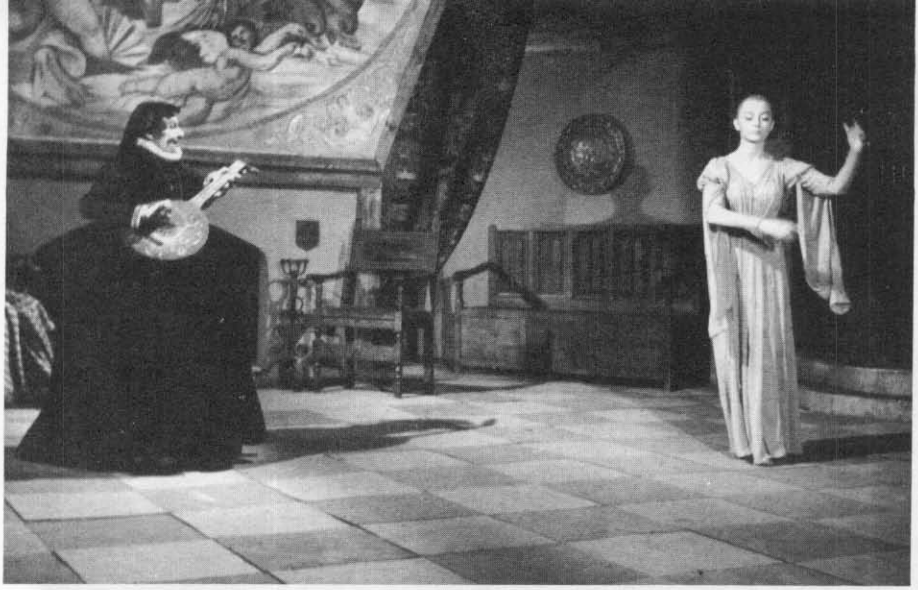


78. 79.

80. 81. Fotogramas de *Don Quijote*, de G. M. Kozintsev, 1957. El protagonista está interpretado por Nikolay Konstantinovitch Cerkasov

82. Yury Tolubeev encarna a Sancho Panza en *Don Quijote*

83. Innokenty Mijailovitch Smoktunovsky y Anastasia Vertinskaia en el film *Hamlet*, de G. M. Kozintsev, 1963.



84. 85. 86. 87. 88. 89. Fotogramas de *Hamlet*

90. 91. 92. Fotogramas del film *El Rey Lear*, de G. M. Kozintsev, 1970.

Segunda parte: Ensayos

Giusi Rapisarda

La FEKS y la tradición de la vanguardia

A medida que nuevos estudios y nuevos documentos nos van aclarando las vicisitudes de las vanguardias históricas rusas y soviéticas, comienzan a derrumbarse muchos de los fáciles mitos que se habían ido acumulando alrededor de las mismas, o toman, por lo menos, una nueva dimensión. Sigue siendo indudable que la primera esencia del Constructivismo, consiste en convertir «en positivo» el resultado de los instrumentos de las vanguardias «negativas» europeas, y que, para las vanguardias soviéticas, el espacio de la experimentación requiere un espacio equivalente de experimentación en lo real; pero también es verdad que las vanguardias tienden de continuo a una verificación total que implica, en cada etapa, no a cada postulado por separado, sino a toda la actividad estética, en una rendición de cuentas definitiva. De tal forma, la experimentación coincide con un estallido del arte convertido en producción.

No debemos asombrarnos, por tanto, de que, especialmente después de la Revolución de Octubre, el campo del espectáculo resultara privilegiado. El sueño romántico de un arte total adquirió un rostro nuevo, dado que la «totalidad» del arte ya no estribaba en el empíreo de los programas, sino que parecía realizarse en presencia de las masas, que asistían y participaban en la reconstrucción de la toma del Palacio de Invierno y en las demás fiestas revolucionarias.

En el teatro ruso de vanguardia, la esquematización y reinvención de los movimientos, del vestuario y de la escenografía propia de un manifiesto programático, constituyen otros tantos signos de aspiración a un nuevo y absoluto ritualismo: proponen el redescubrimiento global del funcionalismo del cuerpo y del proceso, profanador de por sí, como búsqueda de rigor y de una nueva «pureza» no contemplativa.

Pero el proyecto totalizador, penetrado en la inmanencia de una realidad todavía por hacer, asume una forma (tanto si se

trata de *agitka* de masas,[1] como de las refinadas experimentaciones de Meyerhold y Tairov) completamente opuesta al antiguo ritual sicológico e intimista.

El absolutismo inherente a las pretensiones de reforma de un hombre perfectamente integrado en su universo, contra la destrucción contemporánea de todo concepto sacramental o total, constituye la contradicción de fondo de todo el teatro de vanguardia soviético.

En el interior del mismo, el movimiento de la FEKS volvió a proponer, en un crisol también contradictorio, las razones primeras de la «tradición de lo nuevo», inspiradoras de las vanguardias europeas, junto con las sugestiones martilleantes de la americanización, el desenfrenado excentricismo de sus primeras experiencias y el paso sucesivo a la épica histórica.

Téngase presente, ante todo, que gran parte de las vanguardias rusas, especialmente en la época prerrevolucionaria, mostraban un rostro épico o nostálgico: la nostalgia por un mundo incontaminado, cada vez más mítico, paneslavo y campesino, ya está presente en el primitivismo de los jóvenes Malevitch, Tatlin o Larionov, y en la misma denominación del grupo, llamado Gileia, y principalmente en la poesía de Chlebnikov; la tendencia a la pureza de la comunicación desemboca en un desbarajuste de la lengua, como si sólo mediante tal exorcismo fuera posible poder llegar nuevamente a las fuentes de una palabra incorrupta. La herencia de esta búsqueda se perpetuó hasta los años de la Revolución y los inmediatamente posteriores. A la búsqueda del mítico vitalismo destructivo y regenerador, que tenía sus raíces en verdades ancestrales, así como en algunos filones de la tradición literaria rusa, se emparejó, en aquel momento, la exaltación del universo mecánico: mezcla que está presente en gran medida en las investigaciones de la biomecánica meyerholdiana, en el «montaje de las atracciones» eisensteiniano y también en las primeras pruebas de la FEKS, en una paradoja tan sólo aparente. Paradoja, al fin y al cabo, que ya había estado presente en el teatro y la literatura expresionista y que tendría notables reflejos en las búsquedas cinematográficas del Expresionismo.

Bien es verdad que Trauberg, en una entrevista concedida a Barthélemy Amengual [2] en 1968, negó toda influencia del cine expresionista alemán en el método de la FEKS. Por otra parte, el mismo Amengual afirma que «el expresionismo *decorativo*», propio del cine alemán, si bien no era ignorado por la FEKS, tiene sus raíces en la literatura rusa del siglo XIX.[3] Sin embargo, existe una relación ideal entre la FEKS y el clima expresionista; pero tendrá que buscarse en una línea evolutiva y de desarrollo, más que en técnicas precisas de lenguaje. En efecto, es difícil negar que el excentricismo de los dos autores soviéticos —así como, por otra parte, el de Meyerhold o el del joven Eisenstein—, tuviera como precedente la experiencia del cabaret expresionista: nos referimos, de manera especial, al

Neopathetisches Cabaret, cuyas actividades, iniciadas en Berlín en junio de 1910, habían encontrado en Kurt Hiller un intérprete de excepcional lucidez.

En el discurso inaugural de las actividades públicas del cabaret berlinés (prototipo de múltiples experiencias parecidas, desde el Cabaret Voltaire, de Zurich, al posbélico Cabaret des Westens), Hiller se remontó directamente al concepto de *pathos* elaborado por Nietzsche. Es decir, un *pathos* «no como una incidencia mesurada de sufridos hijos de profetas, sino como alegría universal, como una carcajada pánica. Así —continúa Hiller—[4] también puede comprenderse que nosotros no consideremos indecoroso e inconveniente esparcir filosofemas muy serios entre canciones y burlas (cerebrales). Sino todo lo contrario, puesto que para nosotros la filosofía no tiene una importancia especializada, sino vital, y no es asunto escolástico, sino experiencia vivida, ¡nos parece mucho más apropiada para un cabaret que para una cátedra o una revista trimestral!».

Se ha observado acertadamente que el «nuevo *pathos*», al que alude explícitamente el nombre del *cabaret*, implica una «temperatura sicológica potenciada», preludio e incentivo de aventuras del espíritu continuamente renovados.[5] De ello emergen claramente los dos temas: en primer lugar, para Hiller, lo mismo que para Meyerhold, Kozintsev y Trauberg, la «alegría universal» es el único camino real para alcanzar un estímulo sicofísico exaltado; en segundo lugar, el cabaret es considerado como el lugar privilegiado de dicha «experiencia vivida». Claro que para Hiller, como poco después para Hugo Ball, el fin último es el enriquecimiento como fin del *aktivismus* espiritual, mientras que para la FEKS, o para Meyerhold, el recurso de la «ligereza» del cabaret es instrumento y llamada a una concepción del espectáculo como extrañamiento radical respecto a la realidad.

Sin embargo, queremos subrayar que las experiencias del expresionismo alemán y las búsquedas teatrales de las vanguardias soviéticas tienen una raíz común, que nos lleva de nuevo a la lección nietzschiana; aunque resulte indudable que para los expresionistas la referencia es directa, mientras que para los rusos se trata de una derivación ideal e indirecta. Recordemos *Así hablaba Zarathustra:* «Aquel que un día enseñará a los hombres a volar, desplazará todos los mojones fronterizos que volarán por él, y él dará un nombre nuevo a la Tierra, bautizándola con el de *la ligera*».[6] Pues bien, las acrobacias de circo, a las que Meyerhold o la FEKS sometieron a sus actores, ¿no son acaso una especie de invocación del futuro «hombre volador» nietzschiano, evocado también, sorprendentemente, por Tatlin —el constructivista, amigo personal de Kozintsev en su juventud—, quien en 1929 elaboraría una máquina voladora leonardesca movida por energía humana?[7] Por otra parte, Eugen Fink lo vio perfectamente: «Nietzsche —escribe[8]— ve relaciones esenciales entre ligereza y arranque creador, ser uno mismo y el mundo. El espíritu de la gravedad es lo opuesto a todo esto. Éste mantiene al

hombre quieto en su alineación, lo carga con los pesos de un Dios y de una moral trascendente, lo encadena a lo inmanente».

Pero entonces, ¿cómo no ver una relación, o por lo menos un hilo conductor, que una la «ligereza» nietzschiana con el odio de Maiakovsky hacia los obesos (símbolo de alienación traducido en status físico) y con las despreocupadas acrobacias escénicas de las vanguardias teatrales soviéticas? Tanto más cuando, de tal manera, estamos individuando el significado preciso del recurso al cabaret, al music-hall y al circo; la «ligereza» nietzschiana, reflejada en las piruetas crepitantes del acróbata, simboliza la victoria sobre la pesadez de la alienación, la victoria sobre toda constricción exterior. Sin embargo, con esto, todavía no hemos hecho más que individuar las maneras con las cuales el teatro teatral ruso y soviético, y con éste también las primeras experiencias de la FEKS, entran a formar parte del gran cauce de las vanguardias históricas. Es preciso pasar más adelante y especificar.

En efecto, lo grotesco, el circo y el music-hall, como «materiales» del teatro de vanguardia, tiene una matriz precisa en la tradición instaurada por Meyerhold en 1906 con el montaje de *Balaganchik* («La barraca de los saltimbanquis»), obra de Blok en la cual, acertadamente, ha querido verse el origen de un arte tendiente, en su forma, a la «*puesta al desnudo del procedimiento*», premisa del *Montaje de las atracciones* de Eisenstein.[9] Entre lo grotesco expresionista y lo grotesco de Meyerhold, las afinidades sólo son formales. El «*Teatro del convencionalismo*», en su polémica contra el teatro de arte de Stanislavsky, está cargado de una tensión hacia la definición de una autonomía semántica del lenguaje del espectáculo, que en las experiencias teatrales de los expresionistas alemanes sólo es posible encontrar como momento derivado. Llegados a este punto, nos urge demostrar que las primeras búsquedas de la FEKS se sitúan en el cruce de múltiples filones, ya cargados de una tradición precisa y de significados ideológicos propios; el entroncamiento con el *pathos* nietzschiano debe por tanto confrontarse con dos componentes fundamentales ya presentes en las experiencias rusas prerrevolucionarias:

a) la exaltación del momento vital, anárquico y energético, íntimamente unido al descubrimiento de la carcajada «pánica» del cabaret expresionista y dadaísta;

b) el antinaturalismo teatral, que asume los modelos de la Commedia dell'Arte italiana, primero, y los del circo, después, buscando una relación directa y sicofísica con el público, pero también, y principalmente, un *código dinámico*, una ley de formación del espectáculo.

La deuda en relación con la lección futurista italiana puede reducirse así a sus justas proporciones, más aún si se recuerda

la amistad que unía a Kozintsev con algunos de los representantes del cubo-futurismo ruso. En efecto, es conocido su acercamiento a artistas como Aleksandra Ekster, Malevitch y Tatlin, o a poetas como Mandelshtam y Livshic, mientras que la asidua lectura del *Lyubovk trem apelsinam* («El amor de las tres naranjas»), la revista de Meyerchold, le coloca en contacto con las ideas de la «revolución teatral».[10]

Es cierto que el gusto de la provocación es una constante común del Futurismo ruso y del italiano, y que la primera de las componentes, más arriba citadas, del Excentricismo se remonta al artista *autodegradado* en clown, que es el tema constante de las vanguardias «negativas». Pensemos en los paseos provocativos realizados en Moscú por David Burliuk, con las mejillas pintadas, monóculo, sombrero de copa y vistosos chalecos; en el traje de Pierrot elegido por Livshic como máscara personal, y en la famosa blusa de fustán amarillo-anaranjado con anchas tiras negras, con que Maiakovsky se complacía en provocar a la multitud de los burgueses conservadores.[11]

Pero en el Futurismo ruso hay algo más, distinto de los *happenings* de provocación de las «veladas» de Marinetti y sus amigos. En 1914, en el artículo significativamente titulado *Teperk Amerikam!* («¡Y ahora vayamos a descubrir América!»), Maiakovsky escribe: «De ahora en adelante os enseñaremos cotidianamente que debajo de las blusas de payaso había cuerpos de atletas robustos»; mientras poco más tarde, en 1915, en *Una gota de hiel,* declararía terminada la época de la destrucción, recomendando al público que no se asombrara si, a partir de entonces, los *budetliane* abandonaban la máscara del bufón para ponerse las camisas del ingeniero. Las aspiraciones a convertir la vanguardia negativa en vanguardia positiva y constructiva, ya está viva, por tanto, en los años prerrevolucionarios, entre las puntas más avanzadas del grupo cubo-futurista. Lo que en las plazas soviéticas de los años de la NEP se convertiría en el mito del americanismo, tiene aquí sus razones y sus raíces: en las vanguardias rusas, el momento anárquico y vital no estuvo nunca separado de una acentuadísima voluntad de control de los descubrimientos lingüísticos llevados a cabo sucesivamente. Las vanguardias rusas expresaron, desde el principio, una necesidad de organización, extraña al clima del Futurismo italiano.

Sin embargo, muchos autores han hecho hincapié en las afinidades existentes entre el manifiesto marinettiano del Teatro de Varietades y el manifiesto del Excentricismo.[12] Afinidades que sin duda subsisten, pero que sospechamos comunes a gran parte de las experiencias de las vanguardias históricas; tales que, para decirlo con otras palabras, en realidad no explican lo que la FEKS debe a la tradición futurista, ni lo que le debe, de una manera más específica, a la tradición rusa.

Por tanto, no es el caso de negar hechos evidentes de

por sí, sino más bien de sondear más a fondo las raíces culturales de que partieron Kozintsev, Trauberg y Yutkevitch, intentando distinguir influencias superficiales de razones más profundas y significativas. En todo caso, es mucho más fructuoso comparar, basándonos en algunas observaciones póstumas del mismo Kozintsev, la fuente marinettiana con la constituida por la tradición del cine cómico norteamericano, bien distinta, pero al fin y al cabo más determinante, y con el arte de Charlie Chaplin en particular.

«Al Excentricismo —escribe Kozintsev—[13] tal como éste apareció antes de la Primera Guerra Mundial, se le ofrecían dos caminos. El primero era el del arte decadente y degenerado preconizado por los adeptos de la "conciencia" y del famoso manifiesto de Marinetti: *El teatro de la improvisación y de la sorpresa.* Este manifiesto contiene una negación radical de toda moral, de todo derecho, de toda humanidad. Los términos del manifiesto anunciaban cumplidamente lo que muy pronto se convertiría en la actividad cultural de la ideología fascista».

En este fragmento, Kozintsev da una interpretación manifiestamente simplista de los manifiestos futuristas; en el fondo, «poner en escena al mismo tiempo a Mounet-Sully y a Mayol, a Sarah Bernhard y a Fregoli», o «esparcir una capa de jabón por el escenario para provocar volteretas ridículas en los momentos culminantes de una tragedia», difícilmente pueden considerarse como instrumentos escénicos extraños al Excentricismo. Al fin y al cabo, en el manifiesto de 1921, Kozintsev, Trauberg y Yutkevitch llaman al padre del Futurismo italiano «abuelito Marinetti», indicando claramente una derivación, aunque aceptada de forma irónica.

Sin embargo, la tardía negación de Kozintsev acerca de las influencias del Futurismo italiano, por estar fechada en 1945 —el clima político-cultural de la época aconsejaba ciertamente hacer olvidar todo entronque con las vanguardias históricas—, resulta sospechosa y a nuestro modo de ver nos parece que esta negación tiene un significado preciso.

En las declaraciones del Futurismo italiano, Kozintsev parece encontrar, en primer lugar, un *antilenguaje del absurdo* gratuito y mecánico, falto de características semióticas.[14] Ve el teatro futurista del absurdo como una lista de instrumentos sin más finalidad que ellos mismos, que resultan incomunicables no porque se apropien de la ley de extrañamiento de lo real, sino porque se limitan a enunciarla y asumirla sin indicaciones acerca de cómo construir —dado el descubrimiento de la distorsión lingüística— un nuevo sistema de relaciones comunicantes.

En otras palabras: según parece, la búsqueda de la FEKS quiere llevar más lejos los mecanismos del *Montaje de las atracciones* de Eisenstein; quiere plantear, desde el principio, la cuestión de las relaciones que el *schok* puro de la sorpresa escénica ha de mantener con un contexto. La aproximación al arte de Chaplin tiene

exactamente este significado: el entroncamiento con un lenguaje en el cual la atracción excéntrica forma parte de un sistema estructurado.[15]

El cine norteamericano se considera, por tanto, como fuente de la que tomar inspiración para una codificación del Excentricismo en función del nuevo público soviético. Las observaciones de Kozintsev acerca de la tradición del cine cómico norteamericano y del arte de Sennett y Chaplin, son fundamentales para tal propósito.

«*Père Olson* —escribe Kozintsev—[16] inventó una nueva palabra mágica, que transformaba todo lo real en fantástico, lo normal en inverosímil, lo lógico en absurdo. Esta palabra es *gag*, término prácticamente intraducible al lenguaje corriente. El gag es un desfasamiento del pensamiento, una confusión de causa y efecto, un objeto utilizado para fines opuestos a aquellos para los que fue fabricado; es una metáfora convertida en realidad y una realidad convertida en metáfora. Es el ruiseñor excéntrico que abre la puerta de un mundo del cual se destierra a la lógica».

Téngase presente que en el gag, Kozintsev ve exactamente la estructura de la «distorsión semántica» considerada por los lingüistas del Opoyaz, el Círculo Lingüístico de San Petersburgo, como instrumento príncipe de comunicación poética. A continuación, desarrollaremos dicho tema, pero será conveniente que precisemos en seguida la relación que surge entre lo *grotesco como la última autenticidad*, como lo hemos encontrado en la tradición nietzschiana, expresionista y meyerhodldiana, y el gag como perturbación de los nexos usuales, con el fin de alcanzar una *nueva verdad* y una *nueva lógica*. Las consideraciones de Kozintsev acerca del cine norteamericano ayudan a comprender cuáles son las diferencias que los autores de la FEKS ven entre el teatro marinettiano y el cine cómico de Sennett y de Chaplin. Sin embargo, puesto que hemos hablado —aunque con límites precisos— de relaciones entre lo grotesco expresionista y lo grotesco de las vanguardias teatrales soviéticas, hay que hacer una observación preliminar: en las búsquedas de la FEKS, no se hace ninguna concesión a los aspectos trágicos del personaje Charlot, exaltados en 1920 por Ivan Goll en su *Chapliniade*, obra en la que Chaplin acaba por asumir el aspecto de un nuevo Cristo, portador de todos los dolores de la humanidad. El Chaplin de la FEKS ignora la poética del «*¡oh! ¡hombre!*»: es, más bien, una fuente lingüística superindividual.

«El arte de decir cosas absurdas —afirma Kozintsev—[17] no consiste en mezclar al azar argumentos no relacionados entre sí. Las disonancias también tienen sus leyes, y en el cine norteamericano la formación de tales leyes constituye un fenómeno particularmente interesante. Para elaborar el gag, fue de una enorme eficacia la substitución de la lógica racional por la lógica del espectador [...]. El film cómico norteamericano nunca aprovechó el material clásico de la fábula. Todo era real, de una manera sencilla, y dicha realidad se regía por una ley distinta de la que rige la existencia. Dicha ley

era el Excentricismo, último dominio de Lord Desbarajuste. El método-base de la fábula era la descripción realista de la vida y de las acciones de personajes fantásticos. La fábula cambia lo fantástico en realidad, el Excentricismo cambia lo real en fantástico. El Excentricismo nació de la exageración de los contrastes y hunde sus raíces en la sátira [...]. La jactancia es la desmontadura cínica, la caricatura, la destrucción de todo y de todos. Del *blague* al *gag*, la sátira se vacía de su contenido. Ya no se trata de mofarse, sino de disparatar. Cuando el absurdo deja de ser un sistema caricaturesco, se convierte en el fin de sí mismo. El Excentricismo, que era uno de los procedimientos de contraste destinados a reforzar la virulencia de la sátira, acabó por devorar a la misma sátira [...]. El Excentricismo ya no es una parodia del estilo aristocrático, de todo lo habitual, de las monstruosidades establecidas por el orden social, sino una parodia del hombre.»

Pero, respecto a cuanto hemos dicho hasta ahora, parodia del hombre significa negación de cuanto no es auténtico en él, negación de una negación. Será útil intentar verificar, basándonos en tal observación, los rasgos distintivos existentes entre la biomecánica meyerholdiana, a principios de la década de los años 20, y los primeros ensayos de la FEKS.

Una puesta en escena típicamente constructiva como *La muerte de Tarelkin*, de 1922, ya no representa tan sólo una «rebelión de los objetos», sino una auténtica victoria de los objetos sobre el actor.[18] El tema del Meyerhold «biomecánico» consiste en una propuesta de pacificación entre los objetos y los hombres, basada en una relación dinámica; por el contrario, la fase del constructivismo teatral expresa tanto el montaje de las atracciones eisensteiniano como la teoría del Excentricismo. Es significativo el pasaje de los *Terralnye Listkl* dedicados a la dramaturgia: «Substituir en escena el adulterio por escenas de masas, representar los dramas según el orden inverso de la trama, utilizar para el teatro el heroísmo del circo y la técnica del maquinismo, derramar cola en los asientos del público, vender las entradas a las mismas personas, echar polvos picapica, representar incendios y asesinatos en la platea, utilizar los intermedios para competiciones: carreras alrededor del teatro, lanzamiento de anillas y de discos. Todo ello como homenaje a la velocidad y al dinamismo».[19]

La «puesta al desnudo del procedimiento» emerge como elemento primario: el material escénico —como el hierro en los «contrarrelleves» de Tatlin— es *expuesto* como tal. El testimonio de Shklovsky acerca de la representación del *Ensayo* de Ostrovsky, es sintomático.

«Todas las acciones del *Ensayo* eran reales. La joven actriz Yanukova trepaba a una pértiga, una pértiga gigantesca, que el actor Antonov sostenía en equilibrio con dificultad. Grigory Aleksandrov caminaba por una auténtica cuerda floja inclinada sin ningún

truco, sin red, y habría podido perfectamente caer sobre los espectadores. La galería del teatro y la parte inferior del escenario estaban unidos por una cuerda, y faltó poco para que Aleksandrov no se cayera de verdad mientras descendía. Si uno de los espectadores no le hubiera ofrecido desde arriba un bastón que le ayudó a dar el último paso, los films de Aleksandrov nunca se habrían realizado. Los números eran tan peligrosos, que algunas veces el joven director huía de la platea y se refugiaba en el sótano... La estructura conceptual del *Ensayo* de Ostrovsky, ilimitadamente cargada de trucos, desaparecía; desaparecían las motivaciones de las acciones de los personajes, así como la época.

»La teatralidad y su puesta al desnudo eran más fuertes que en cualquiera de las representaciones de Vachtangov y de Meyerhold».[20]

Shkolvsky subraya cuidadosamente que aquí el argumento es un auténtico pretexto para dejar que se desahogue un «montaje de las sorpresas»:[21] una manera de «unir lo que no se puede unir», podemos añadir nosotros, para convertir lo surrealista en cotidiano, para indicar un universo «ligero», en sentido nietzschiano. Pero el universo metropolitano es negación de la aventura del espíritu, si no bajo forma de transgresión, en negativo, y la recuperación de la «ligereza» sólo se permite en una transposición contradictoria en el mundo de la praxis, un mundo abierto a todas las posibilidades y en el que el demonio de la conducta haga posible la fusión de una aventura continua en el contexto de una realidad en continuo desarrollo. Y, a propósito de la ecuación planteada por Kozintsev, parodia del hombre = recuperación de una autenticidad perdida, es oportuno recordar un pasaje que ilustra el sentido de la reducción, llevada a cabo por Meyerhold y la FEKS, del hombre a marioneta crepitante; donde, además, también adquiere un nuevo sentido nuestra búsqueda de los orígenes de dicha reducción en el significado del cabaret, para la cultura expresionista de los años próximos a 1910.

«La ingenuidad de los griegos como deshumanización —escribe Masini [22]—, como negación del *Humanum*, se convierte, en la vanguardia, en la cínica simplificación del hombre-máquina o del hombre-marioneta, en la contaminación extrañante de lo patético, en la falta de sentimiento, en que se intenta, por encima de la referencia emblemática de eso a lo cual se ha reducido el hombre, el paso a una conciencia de la deshumanización posiblemente capaz de transformarlo. La expropiación del ideal de *Humanitas* no concierne solamente al código ideológico de la tradición y sus infraestructuras estético-lingüísticas, sino, en los procedimientos operativos de la vanguardia histórica, al mismo mundo objetivo como tal (poesía y prosa absoluta, novela del flujo de conciencia, arte abstracto), cuyo rechazo va mucho más lejos que la polémica antinaturalista.»

Ahora bien, si la polémica antinaturalista es el dato del que parte la «revolución teatral» de Meyerhold, en las premisas de

la FEKS, ya es necesario ver un elemento distintivo que, por lo menos en parte, y en perspectiva, acerca sus búsquedas a las de Eisenstein.[23]

Después de haber afirmado, en 1922, que la vida exige un arte «hiperbólicamente burdo, asombroso, que crispe los nervios, abiertamente utilitario, mecánicamente preciso, instantáneo y rápido», Kozintsev añade: *«de otro modo no oirán, no verán, no se detendrán»*. El Excentricismo se dirige, por tanto, a un público juzgado ya de por sí extremadamente *dinámico:* tanto, que haya desaprendido a «pararse», a «oír», a «ver». Pero entonces, ¿por qué proponerle al mismo público —como se escribe en el *Manifiesto del Excentricismo*— «correas, cadenas, ruedas, manos, pies, electricidad, ritmo de la producción», en una palabra, «la americanización» (todo ello alternado con la «empresa de pompas fúnebres»)? Si se reconoce como causa de la atrofia de la conciencia colectiva a la dinámica metropolitana, ¿por qué replantear a un público que se quiere «quieto para obligarle a escuchar» las imágenes de los mismos fenómenos que le han hecho ser «distraído»?

La pregunta podría hacerse a toda la vanguardia constructivista, pero adquiere un significado particular si se intenta responder a ella teniendo presente el cuadro global de la actividad de Kozintsev y Trauberg (y del primero en particular). El texto de Nedobrovo acerca de la FEKS, publicado en este mismo volumen, puede ayudar a ofrecer una respuesta.

«El Excentricismo de la FEKS —escribe Nedobrovo en 1928— no es del music-hall. No debemos confundirlo. La FEKS le atribuye al Excentricismo un significado completamente distinto y, en la medida de sus fuerzas y posibilidades, se esfuerza en hacerlo accesible a todo el mundo. Ya no vemos los objetos que tenemos habitualmente a nuestro alrededor. Puesto que tenemos la facultad de pensar, inconscientemente llevamos a cabo nuestros ademanes habituales. La visión repetida de un objeto en un contexto determinado, automatiza dicha visión. Yo dejo de distinguir los objetos que están encima de mi mesa y los percibo globalmente. Puede pasar bastante tiempo antes de que me dé cuenta que me han quitado uno cualquiera de ellos. Para ver las cosas conviene substraerlas al proceso de automatización. Comenzaremos a ver un objeto de manera nueva si lo colocamos en una relación insólita con los demás objetos.»

La argumentación de Nedobrovo se apoya en las teorías de Shklovsky acerca de la instrumentación de la composición poética. La «distorsión semántica», teorizada por Shklovsky y por la escuela lingüística formalista, la ruptura violenta de los convencionalismos, la perturbación de los nexos habituales (el *priem*, en otras palabras), no es otra cosa, en el fondo, que el método futurista del «extrañamiento» ya presente en la poesía de Chlebnikov.

La cuestión es fundamental y se remonta al hilo conductor que ya hemos intentado reconstruir al señalar, como origen del Excentricismo de la FEKS, la interpretación hilleriana de lo gro-

tesco y la actitud provocativa de los *budetliane*. De hecho, la conducta excéntrica de un Maiakovsky o de un Burliuk exhibida por las calles de Moscú, no es otra cosa que un intento de llevar directamente a la gran ciudad lo que el *Neopathetisches Cabaret* reservaba a las pequeñas élites de sus parroquianos. La «ligereza» del *pathos* vitalista se convierte en portadora de verdades inexploradas, en instrumento de una humanidad salvada del flujo indiferenciado y silencioso de la alienación metropolitana; eso ya constituye, junto con las exhibiciones de las propias personas, «extrañadas» mediante trajes bufonescos, un intento de instaurar una comunicación «deteniendo» la percepción distraída de los transeúntes.

Para la FEKS, aún más que para Meyerhold, el recurso al extrañamiento, a la ruptura de los nexos habituales, se remonta, contemporáneamente, al circo y al empleo de las máquinas, porque de su síntesis se espera, precisamente, un resultado alineado con la teoría de Shklovsky o de Eljenbaum. El problema sigue siendo el de la recuperación de una posesión de la lengua ya perdida,[24] de un modo originario de comunicación, incontaminado por el automatismo perceptivo, con la implicación de un claro matiz ideológico: la época revolucionaria tiene que alcanzar una des-alienación *colectiva*.

Sin embargo, el tema, como ya hemos notado, es común a las vanguardias literarias rusas prerrevolucionarias: Tynianov lo demuestra claramente en un escrito de 1928 acerca de Chlebnikov.[25] «Toda la esencia de la teoría [lingüística de Chlebnikov] —escribe Tynianov— estriba en haber transferido, en poesía, el centro de gravedad de los problemas del sonido al problema del sentido. Para él, no existe sonido adornado de sentido y no existe separadamente el problema del «metro» y del «tema». La orquestación que venía aplicándose como onomatopeya, se ha convertido, en sus manos, en un instrumento para modificar el sentido, *para reanimar el parentesco olvidado de la palabra, con las palabras cercanas, y para dar vida a un nuevo parentesco con palabras extrañas.*»

Se trata, por tanto, de una poesía que emplea el método del extrañamiento para «volver a emparentar» las palabras con las cosas, para restablecer una unidad de sentido, para recuperar una estratificación de significados perdidos. Para Chlebnikov, lo mismo que para Shklovsky y para el Excentricismo, la ruptura violenta de un orden significa el retorno a un orden primario y auténtico, ahogado por el de las apariencias cosificadas.

Según nuestra opinión, una motivación de tal hecho, y no sólo a causa «del contenido», se encuentra en el origen de la predilección de Kozintsev y Trauberg por Gogol, y por la elección de uno de sus cuentos, *El abrigo*, para el experimento de transposición en el film homónimo.

De tal forma, el formalismo se da la mano con una vanguardia que tiende, en gran parte, a volver a encontrar sentidos

que se suponen preexistentes a la actividad poética. ¿Hasta qué punto todo ello está en contradicción con la exaltación del *juego*, del que hemos procurado reconocer las fuentes y los precedentes ideales? En realidad, el vitalismo anárquico también es un esfuerzo de recuperación de un *existir* originario y «libre» de la opresión de los convencionalismos cotidianos. Por tanto, en los comienzos de su actividad, la FEKS sacó de las enseñanzas de Meyerhold principalmente una necesidad: la de la recuperación *colectiva* del fluir desalienado de la vida, en una síntesis de acción escénica y revisión del público, que tienden a un teatro como *acción total*. He aquí, pues, el sentido de las provocaciones excéntricas y de las «sorpresas» de su «montaje»; las «atracciones» son elementos primarios, signos descarnados, letras de un alfabeto nuevo, que presuponen una gramática del espectáculo plasmada por completo en la *inmediata* relación acto-espectador.

Pero al mismo tiempo, el actor que exhibe su propio dominio prestigioso del ritmo, de los movimientos despreocupados del cuerpo y de la mímica, es decir, que hace ostentación de su propia euforia libertadora, no sólo rompe violentamente todo código preconstituido del espectáculo, sino que se pone en continuidad con uno de los temas más difundidos y sentidos por las vanguardias rusas y soviéticas: *«la rebelión de los objetos»*. En efecto, el actor se convierte en clown para volverse a apropiar de las «cosas» enloquecidas, para demostrar que, si el universo de los objetos industriales parece rebelarse contra su propio inventor, no hay otra manera, para dominarlo, que enseñar al hombre la «ligereza» nietzschiana, la capacidad de andar al mismo paso con los objetos enloquecidos, venciendo, con su peculiar y superior anarquía, la loca carrera hacia la aniquilación del hombre. Pero la calidad y la superioridad de aquella anarquía, es mayor cuanto más regulada se halla por un orden y por una organización. Y al llegar a este punto, volvemos al tema de la distinción entre las búsquedas de la FEKS y las del teatro futurista de variedades.

Para la FEKS, la representación se reduce a una serie de percusiones rítmicas propinadas a los nervios, mientras el actor es «un movimiento mecanizado, nada de coturnos sino patines de ruedas, nada de máscara sino una nariz que se ilumina [...], jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas rojas que se erizan [...], sirenas, disparos, máquinas de escribir, silbidos, música excéntrica».[26]

Tenemos, por tanto, una serie de «mecanismos teatrales» que todavía no explican, sin embargo, otra cosa que la voluntad de colocar frente al público una interpretación *superlativa* de la dinámica del universo industrial. Pero en esto, que en el fondo es una verdadera propaganda, en la Rusia soviética de los primeros años de la NEP, de la «revolución industrial social», se insertan los motivos del *gag*, del *slapstik*, de la estructura mediata procedente de la

enseñanza de la cinematografía cómica norteamericana, de la que dan fe las palabras de Kozintsev antes recordadas.

El mismo Nedobrovo observa que el actor de la FEKS juega su propia habilidad sobre el hilo de una economía de medios físicos extremada; su rítmica exasperada no debe únicamente evitar todo mecanismo o movimiento estereotipado, sino que también ha de organizar auténticos temas visuales correlativos entre sí. El momento de la pura «puesta a la vista del procedimiento», de la pura enumeración de los materiales, de su «choque» —el «montaje de las atracciones»—, es así superado muy pronto en favor de una puesta en primer plano de la dinámica de las relaciones que rigen aquel montaje: Kozintsev y Trauberg no colaboran porque sí con un teórico como Tynianov, tan atento a la integración de los factores en la obra poética.[27] Se podría objetar que el triunfo de las correlaciones dinámicas sólo aparece en *El abrigo* para ser llevado a su máximo nivel en *La Nueva Babilonia*, pero es indudable que, desde el principio, Kozintsev y Trauberg buscaron un camino paralelo al meyerholdiano, donde el elemento organizador pudiera encontrar un nuevo papel. Por su parte, Meyerhold daba una interpretación muy rigurosa al concepto de organización, hasta el extremo de hablar, en 1922, de «taylorización» del trabajo del actor: siendo éste un tema acerca del cual también insiste Boris Arvatov ese mismo año.[28]

«El constructivismo —observa Meyerhold[29]— exige que el artista se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse en bases científicas: toda la creación del artista tiene que convertirse en creación consciente. El arte del actor consiste en organizar su propio material, o sea, en la capacidad de utilizar de manera apropiada los medios expresivos de su cuerpo.

»El actor reúne en sí mismo tanto lo que organiza como lo organizado (o sea, el artista y el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A_1 + A_2$, en que N es el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente e imparte la orden para la realización del cómputo, y A_2 el cuerpo del actor, el ejecutor, que realiza la intención del constructor (A_1).

»El actor tiene que entrenar su propio material, o sea, su cuerpo, con el fin de poder ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y el director).

»Puesto que el cometido de la interpretación del actor es la realización de un intento determinado, se le exige economía de medios expresivos capaz de asegurar la precisión en los movimientos que contribuyen a la más rápida realización del intento. El método de la "taylorización" se adapta al trabajo del actor, como cualquier otro trabajo en el que se quiera alcanzar el mayor rendimiento [...]. Una vez hallada la solución exacta de su propio estado físico, el actor llega al estado en que aparece la excitación, que contagia al público y le hace participar en la interpretación del actor [...]. Con este sistema de "insurgencia del sentimiento", el actor siempre

conserva un sólido fundamento: la premisa física. La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo y la esgrima, son materias útiles, pero sólo pueden aprovecharse si se introducen como materias accesorias en el curso de "biomecánica", materia fundamental e indispensable para cualquier actor.»

Los primeros espectáculos teatrales realizados por la FEKS se adhieren perfectamente a la «biomecánica» tal como se halla expresada en las anteriores palabras de Meyerhold. Lo mismo que en el *Ensayo* de Eisenstein y también en el *Matrimonio* (1922) o en *Comercio exterior sobre la Torre Eiffel* (1923), la mecánica de la interferencia, el crepitar de los gags y el ritmo de music-hall, rompen el telón ideal interpuesto entre escenario y platea, devolviéndole al teatro una función coral perdida.

Vuelve el tema enunciado por los cabarets expresionistas. Sin embargo, debemos fijarnos en que el *Matrimonio* tiene un subtítulo, extremadamente sintomático: *«Electrificación de N. V. Gogol»*.

Un «extrañamiento» de Gogol, por tanto, y por ello, una recuperación del sentido íntimo de Gogol. La «electrificación» no es pantalla ni iconoclastia: sólo es instrumento de visión con ojos nuevos y sobre todo capaces —gracias a la nueva intensidad nerviosa adquirida por quien sabe dominar el universo mecánico—, de interpretar los significados profundos de la amarga ironía gogoliana.

De lo dicho emerge el sentido de la constante referencia de Kozintsev a Gogol —del *Matrimonio* al proyecto incompleto de *Gogoliana*—, acerca del cual George Kraiski encontrará modo de detenerse en este mismo volumen. En lo que a nosotros concierne, es necesario observar que la *Electrificación de Gogol* responde perfectamente al proyecto de síntesis entre el «dominio del significado», contenido en la autoconciencia humana, y el dinamismo de la máquina, expresado por el «can-can sobre el filo de la lógica y del sentido común», auspiciado por el *Manifiesto del Excentricismo.*

De esta forma se saluda a la «máquina» como *liberadora,* en el mismo momento en que el hombre, perfectamente autoirónico —el clown acrobático dueño de un sistema perfecto de movimientos excéntricos—, «libra», a su vez, la tensión hacia el futuro, aprisionada en el mundo mudo de los objetos. Desaparece así la objetualidad espectral del universo mecánico, la aterradora formalización, la angustiada rendición al desierto de la cosificación, tan vivos, lo mismo en las experiencias poéticas prerrevolucionarias —el mismo Chlebnikov temía como morbo amenazador la «rebelión de las cosas»— que en el atroz silencio de la *Neue Sachlichkeit,* la Nueva Objetividad alemana.[30]

Por tanto, lo que en las vanguardias del mundo capitalista es fuente de angustia, en el país del socialismo realizado se convierte en motivo de alegría pánica (insistimos, a este propósito, en la raíz nietzschiana de la actitud excéntrica) que debe transmitirse

al público. Debe transmitirse, claro está, para comprometer a dicho público, para *educarlo* en el empleo «alegre» del universo productivo, para persuadirle de que a un máximo de trabajo organizado no puede corresponder otra cosa que una liberación individual *a través de dicho trabajo.*

Todo ello, sin embargo, en un proyecto de síntesis ulterior de la tradición y el futuro. La «taylorización» del trabajo escénico, puesta como fundamento de la Fábrica del Actor Excéntrico, sólo es un capítulo del *superlativismo* de la dinámica mecanicista, destinada *a superar el mecanismo* de la vida: la técnica del extrañamiento *vence* a la pura *«necesidad»* de la cosificación tecnológica. No consideramos una casualidad que una figura tan «oficial» como la de Anatoly Vasilievitch Lunacharsky acoja tan a gusto, en 1925, el lado «propagandista» de la fusión de circo y teatro en las vanguardias excéntricas y biomecánicas.

«El Circo —escribe Lunacharsky [31]—, al contrario de ciertas formas teatrales, es una representación muy auténtica de las fuerzas y agilidad del cuerpo humano.

»Naturalmente, la perfección del organismo humano puesta de relieve en el circo es puramente física, observan algunos, pero esto no basta. Nosotros somos materialistas, sabemos que no existe un corte neto entre físico y síquico. En ciertos casos, incluso nos dejamos llevar excesivamente por la *biomecánica* y desterramos a la sicología, precisamente donde no debería hacerse, o sea, en el teatro. El triunfo de una *biomecánica* auténtica, frente a la cual hace mal papel la acrobacia de los autores teatrales, lo encontramos precisamente en el circo. No se puede ciertamente poner en duda que la agilidad y la fuerza de la mayor parte de los actores del circo, llevada a su límite extremo, se debe a una extraordinaria concentración, a un valor muy notable, que ya son elementos sicológicos y además de una notable importancia.

»El atletismo, la acrobacia, el equilibrismo, son valores que en un futuro próximo, por medio del deporte popular, penetrarán en la masa de la población, exaltando en los mejores actores de circo su cualidad de auténticos campeones, que han de servir como ejemplo».

Pero limitarse a constatar tal tendencia puede conducirnos a ver en las obras cinematográficas posteriores a *El abrigo* una simple adhesión, más o menos apropiada, a las leyes del realismo; una retirada, para hablar con claridad. Sin embargo, es necesario notar que el hecho de que Kozintsev y Trauberg (y después, Kozintsev solo) recurran a la «historia», no está en absoluto en contradicción ni con su alianza con Tynianov, ni con la inicial y espasmódica necesidad de «detener» al público, de obligarle a «escuchar» y a «ver», y a reintegrar, en la existencia dominada por el trabajo, alegremente aceptado, precisamente lo que niega el empleo alienado de la máquina: la *historia.* Y no podrá tratarse —en la Rusia socialista— más que

de una historia colectiva; o, mejor aún, de un montaje «excéntrico» de historia individual e historia colectiva, de un «choque de materiales» transformado en choque de clases, en un intento de recuperación de la «memoria voluntaria» como fusión estructural de la humanidad del clown, en un acontecimiento superhistórico, como ocurre en *La Nueva Babilonia.*

La utopía de la FEKS, por tanto, es clara; pero no nos interesa aquí subrayar los rasgos, claramente reconocibles en la obra maestra *Hamlet.* Kozintsev cree poder realizar la primera necesidad de liberación, que demostró ser abstracta en su ansia totalizadora, sólo mediante un proceso de recuperación de la Historia, como drama del tema romántico. Preferimos terminar intentando negar lo que Jay Leyda quiso ver en el primer film de la FEKS: *Las aventuras de Octobrina;* [32] basándonos en lo observado hasta este momento no se trata de una hazaña gratuita, sino de una especie de experimentación de las posibilidades comunicativas de una *sintaxis* basada en el montaje de las atracciones. La gran lección de Kulechov [33] puede quedar reducida, debido a una interpretación incompleta, a un desbarajuste neofuturista de signos puros; la ironía excéntrica, que domina los gags explosivos del film, es la premisa que conducirá a la utilización de las leyes sintácticas en él experimentadas, a la sinfonía, nuevamente «clásica», de *La Nueva Babilonia.*

De tal forma, el espíritu introspectivo de la vanguardia se convierte en necesidad utópica de un *«temps retrouvé»* colectivo.

Notas

1. Como propaganda agitadora a nivel urbano, la *agitka* nos parece sugerir una estructura nueva, incluso a nivel de cultura de élite; así, el intercambio entre vanguardia y cultura popular se realiza en el terreno común del arte didáctico.

2. «Conversation avec Léonide Trauberg», en Mario Verdone / Barthélemy Amengual, «La FEKS», en *Premier Plan,* n.º 54, 1970, pp. 34 a 37. «Les films expressionistes —afirma Trauberg (*op. cit.,* pp. 36 y 37)— certes nous les avons tous vus. Ils nous ont enrichis. Mais le style photographique de Moskvine vient du récit de Gogol, *Nevsky Prospekt.* Là Gogol décrit Saint-Petersbourg durant les nuits blanches. Tout y est ombres et clair-obscur».

3. B. Amengual, «La FEKS et l'école de la méthode formelle», en «La FEKS», en *op. cit.,* pp. 74 y 75.

4. Kurt Hiller, «Das Cabaret und die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets», en *Der Sturm,* vol. I, n.º 44, 1910, p. 351, cit. en Paolo Chiarini, *Caos e geometria,* La Nuova Italia, Florencia, 2.ª ed., 1969, p. XXIV.

5. Véase P. Chiarini, *op. cit.,* pp. XXIII y XXIV.

6. Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra,* en el cap. «Del espíritu de gravedad», versión castellana en Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1977.

7. Se trata del *Letatlin,* sobre el cual véase K. Zelinsky, «*Letatlin*», en *Vecernaia Moskva,* 6/IV/1932; versión italiana: en *Rassegna Sovietica,* vol. XIX, n.° 4, 1968, pp. 143 y ss.

8. Eugen Fink, *Nietzsche Philosophie,* Stuttgart, 1960; versión italiana: *La filosofia di Nietzsche,* Marsilio, Padua, 1973, p. 157.

9. Véase a este respecto el ensayo de Pietro Montani, «L'ideologia che nasce dalla forma: il "montaggio delle attrazioni"», en *Bianco e Nero,* vol. XXXII, n.° 7/8, 1971 (número monográfico dedicado a Eisenstein y al formalismo ruso), pp. 9 y 10. «La atracción (en su aspecto teatral) —escribía Eisenstein— es cada momento agresivo del teatro, o sea, cada uno de sus elementos que somete al espectador a una acción sensorial o sicológica, controlada experimentalmente y matemáticamente calculada para obtener determinadas sacudidas emotivas por parte del perceptor, sacudidas que a su vez, todas juntas, constituyen la única condición de la posibilidad de percibir el momento ideal de lo que se muestra, de la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento "por medio del juego vivo de las pasiones", que es específico del teatro).» Véase también A. Fevralsky, «Ejzenstejn e il teatro», en *Rassegna Sovietica,* vol. XX, n.° 3, 1969, pp. 44 y ss.

10. Véase G. M. Kozintsev, *Gluboky Ekran* («La pantalla profunda»), Iskusstvo, Moscú, 1971, y Giovanni Crino, «L'Ejzenstejn di Kozincev», en *Rassegna Sovietica,* vol. XXII, n.° 4, 1971, pp. 123 y ss. Es de notar que Kozintsev expone escenografías al lado de Malevitch, Filonov y Tatlin, dirige sketchs de propaganda y pinta trenes y edificios ciudadanos, de acuerdo con la moda de los primeros años posrevolucionarios.

11. Véase Benedikt Livshic, *Palutoraglazy strelec* («El arquero del ojo y medio»), Leningrado, 1933 (versión italiana en Laterza, Bari, 1968), y Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia,* Einaudi, Turín, 1959, pp. 21 y ss.

12. Véase, por ejemplo, el ensayo de Mario Verdone, «I FEKS, la Fabrica dell'Attore Eccentrico», en *Marcatrè,* n.° 19/20, 1966, pp. 100 a 111, y los libros: M. Verdone, *Teatro del tempo futurista,* Milán, 1969, p. 83, y Cesare G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia: 1909-1929,* De Donato, Bari, 1973, p. 53.

13. G. M. Kozintsev, «Popularnié korni Iskusstvo Chaplin», en *Charles Spencer Chaplin,* antología al cuidado de P. Atasheva y S. Ascukov, Goskinoizadt, Moscú, 1945; versión castellana: *El arte de Charles Chaplin,* Ediciones Nueva Visión, S. A. I. C., Buenos Aires, 1974.

14. «El Excentricismo —sigue diciendo Kozintsev (*op. cit.*)— vaciado de tal forma de todos sus elementos satíricos seculares y rotos sus lazos con el extenso público democrático, se transformó en un plan mecánico del absurdo, del aturdimiento y de la amnesia, que acompañaba el desenfrenado galope de la *decadencia de Europa*».

15. «El segundo de los caminos que se le ofrecían al Excentricismo —observa, efectivamente, Kozintsev— fue inaugurado por Chaplin. Pero Chaplin se presentó a Mack Sennett como un continuador y no, de inmediato, como un innovador [...]. Chaplin insertó en lo *burlesque* la imagen de la "vida de perros". El mundo frenético de sus films atrasó el paso un momento. El gag mecánico se detuvo. La marioneta se convirtió

en hombre. E inmediatamente se pudo comprender que no todo aquello que provocaba la risa es ridículo, y que aquello que se consideraba como un invento cómico no era, en el fondo, tan ajeno a la vida como se creía. Había vuelto a la pantalla un personaje antiquísimo: el bufón amargo».

16. G. M. Kozintsev, *op. cit.*

17. *Ibidem.* «Un segundo viaje a Berlín, en setiembre de 1922, surgirió a Maiakovsky la poesía *Kinopovetrie* («Cinecontagio») sobre Charlie Chaplin. Creemos que al componer estos versos tuvo presente la "poesía fílmica" *Die Chapliniade* (1920), de Ivan Goll, con quien se había encontrado en París en el otoño de 1922. Pero mientras el Chaplin de Goll está triste y asustado... y a ratos toma el aspecto de un Cristo con la corona de espinas, el de Maiakovsky se revela como un mordaz escarnecedor de las costumbres y un apóstol de los necesitados». Véase A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia,* cit., p. 225.

18. Véase Giuseppina Rapisarda Tafuri, «L'Eccentrismo: un momento dell'avanguardia sovietica», en *Op. cit.,* n.º 32, 1975, pp. 33 a 62.

19. Véase en Viktor Shklovsky, *Sua maestà Ejzenstejn. Biografia di un protagonista,* De Donato, Bari, 1974, p. 106. Versión castellana: *Eisenstein,* Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.

20. V. Shklovsky, *op. cit.*, p. 123.

21. «Todas las representaciones de Meyerhold eran experimentos. Al viejo director, el *Ensayo* de Eisenstein le pareció un hecho excepcional. El espectáculo se celebraba de manera que cada atracción actuara sobre las emociones del espectador. El argumento paradójico sólo fue un pretexto para poder introducir las atracciones. Más bien se trataba del *montaje de las sorpresas.*

»Su montaje no es una de las maneras de crear la construcción conceptual, que obliga a pensar varias veces tanto en las distintas partes de la obra como en su conjunto; no, su montaje une lo que no puede unirse, subraya las rarezas del sucederse de las atracciones». V. S. Shklovsky, *op. cit.*, p. 125.

22. Ferruccio Masini, *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900,* De Donato, Bari, 1973, p. 41.

23. Las relaciones entre Kozintsev, el «maestro» Meyerhold y el condiscípulo Eisenstein, emergen del ensayo del mismo Kozintsev, «Sergej Ejzenstejn», contenido en el citado volumen *Glaboky Ekran,* pp. 122 a 129, ensayo que ha sido vertido al italiano en *Rassegna Sovietica,* vol. XXII, n.º 4, 1971, pp. 130 y ss., con una introducción de George Kraiski. «También Eisenstein estudiaba en el CVYM —escribe Kozintsev (*op. cit.*, p. 144)—. Fue precisamente aquí donde nacieron los primeros postulados de su teoría: "los espectáculos de Meyerhold (junto con los del Proletkult) —escribía Eisenstein en 1926— llevaron el teatro a sus límites extremos, más allá de los cuales el teatro deja de ser teatro y tiene que convertirse en un mecanismo socialmente útil [...]. En la influencia sobre el público tendremos la organización científica de los estímulos socialmente útiles. Se trata de una sicoterapia practicada mediante los procedimientos del espectáculo".

»He visto el *Le Cou magnifique;* he visto los alegres Babanova e Ilinsky, de movimientos suaves; he visto las danzas vertiginosas de los planos y la estética del escenario desnudo con construcciones hemosas a su manera y con los actores vistiendo monos. La ropa de trabajo, las construcciones y la biomecánica, llevaban impreso "el soplo de la época" (el término es de Apollon Grigorev). ¡Y con cuánta embriaguez respiraban

este soplo los espectadores jóvenes! El tambor de Meyerhold redoblaba sin cesar. Era un prodigio artístico espléndido: se celebraban a un mismo tiempo una misa de difuntos y un bautismo. Parte del viejo teatro había muerto, mientras lanzaba sus primeros vagidos de entusiasmo una criatura recién nacida, sana y fuerte, que tenía que crecer y crecer más todavía».

24. Véase, a este respecto, el capítulo «Dialettica dell'avanguardia e ideologia borghese del possesso», en F. Maisni, *Dialettica dell'avanguardia...*, cit., pp. 17 a 84.

25. Yury Tynianov, «O Chlebnikove», en *Sobranie proizvedeny*, vol. I, pp. 24 a 26, y en *Archaisty i novatory*, Leningrado, 1929, pp. 581 a 595; versión italiana: en Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1968, pp. 174 y 175.

26. Grigory Mijailovitch Kozintsev / Georgy Krizicky / Leonid Zacharovitch Trauberg / Serguei Yutkevitch, *Ekscentrizm*, Ekscentropolis, byvsh. Petrogrado, 1922.

27. «El concepto tynianoviano de función —escribe a este respecto Ignazio Ambrogio— no puede, en efecto, coexistir con la noción del texto literario como «suma de procedimientos», elaborada inicialmente por los formalistas. Si los factores de la obra poética se influencian recíprocamente, la obra ya no se presenta como la suma mecánica de los distintos artificios empleados en la misma, sino como un "sistema" de elementos sólidos. Además, puesto que estos factores son heterogéneos y no equivalentes entre sí, el "sistema" debe entenderse no como un todo simétrico y cerrado en sí mismo, no como "composición" (porque, escribe Tynianov, "en nueve de cada diez casos" este término oculta una actitud tanto hacia la forma como hacia una "forma estática"), sino como "un todo dinámico en desarrollo", como una forma verbal dinámica"». I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, cit., p. 211. La cita procede de Yuri Tynianov, *Problema stichotvornogo yazika* («El problema del lenguaje poético»), Leningrado, 1924, y Moscú, 1965, pp. 27 y 28.

28. Véase Boris Arvatov, «Il teatro come produzione» (1922), actualmente en el volumen antológico *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, Rímini, 1973; versión castellana: *Arte y producción. El programa del productivismo*, Alberto Cora Editor, Madrid, 1973.

29. Vsevolod Meyerhold, «L'attore del futuro e la biomeccanica», disertación mantenida el 12 de junio de 1922, publicada en italiano por George Kraiski en la antología «Inediti mejerchol'diani», en *Rassegna Sovietica*, vol. XX, n.º 2, 1969, p. 119.

30. Acerca de tales temas, véase, entre otros, la «Introducción» del volumen de Giangiorgio Pasqualotto, *Teoria come utopia. Studi sulla scuola di Francoforte*, Bertani, Padua, 1974, y en particular las pp. 16 y ss.

31. Anatoly Vasilievitch Lunacharsky, «Cirki», en *Cirk*, n.º 1, 1925; versión italiana: «I circhi», en *Rassegna Sovietica*, vol. XX, n.º 1, 1969, pp. 127 y 128. Pero acerca del valor del arte como método de organización de lo cotidiano, véase el ensayo de Nikolay Tarabukin, *Ot molberta k machine* («Del caballete a la máquina»), Moscú, 1923, publicado fragmentariamente por Vieri Quilici en *L'architettura del construttivismo*, Laterza, Bari, 1969, y esta vez completo en versión francesa, con el título *Le Dernier tableau (Du chevalet à la machine. Pour une théorie de la peinture)*, edición al cuidado de Andrei B. Nakov, Éditions Champ Libre, París, 1972; Versión castellana: *El último cuadro*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978.

En el mismo número de *Rassegna Sovietica* (n.º 1, 1969),

también se encuentran los demás escritos sobre el circo de Fevralsky, Lazarenko y B. Erdman. Téngase presente que en 1922 Meyerhold intervino para autodefenderse de las acusaciones de Lunacharsky, con argumentos muy parecidos a los adoptados después por el mismo Lunacharsky en el texto de 1925 antes citado: a excepción, naturalmente, de las humillaciones a que Lunacharsky sometió las tesis de las vanguardias.

«Construimos nuestro teatro —escribe Meyerhold— sobre la base de esa misma cultura física en que se funda el ademán trabajador. Estoy convencido de que cuando los círculos deportivos aumenten en número todavía más, ya no habrá lugar para estas escuelas coreográficas. El "estudio rojo" anulará aquellos elementos malsanos actualmente cultivados en las escuelas de danza plástica.

»Me parece que Maiakovsky tuvo razón al decir que en Anatoly Vasilievitch habla más la voz del dramaturgo que la del Comisario del Pueblo y la del crítico. Transparenta un gusto formado en Rostand, en versos de segunda mano, que exigen el acompañamiento de la mandolina. Este gusto no podrá nunca comprender ni la carcajada sana, ni la sana interpretación, ni el "ingenierismo" sano y vigoroso, ni la biomecánica mostrada por nosotros en el espectáculo *Le Cocu magnifique*». V. Meyerhold, *Le Cocu magnifique* (intervención en el debate sostenido el 15 de mayo de 1922); versión italiana en «Inediti mejerchol'diani» (3), en *Rassegna Sovietica*, vol. XX, n.º 3, 1969, p. 71.

32. Véase Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1960; versión castellana: *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires — UDEBA, Buenos Aires, 1965.

33. La influencia de las búsquedas de Kulechov acerca del montaje y del film *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924) sobre la FEKS, debería analizarse cuidadosamente, cosa que nos proponemos realizar en otra ocasión.

Pietro Montani

La forma del film y la función del lenguaje interno

La contribución que este trabajo quiere proporcionar a la recuperación crítica de la problemática de la FEKS es, digámoslo en seguida, muy parcial y circunscrita. En primer lugar, porque evita formular directamente (limitándose tan sólo a sugerirlo) un juicio de perspectiva acerca de la práctica cinematográfica de Kozintsev y Trauberg, dejando abierto, por tanto, el problema de una valoración en términos de adecuación política o productividad teórica (problema que, por otra parte, analizan otros textos de este mismo libro, y en especial el de Bernard Eisenschitz). En segundo lugar, porque promueve a objeto principal del tema una sola componente de dicha práctica (que podríamos definir como el momento de las premisas teóricas implícitas), y además la delimita en el tiempo, refiriéndola a un período bien determinado (mediados de la década de los años veinte, que coincide con una revisión general e implícita de los criterios productivos de la vanguardia, especialmente la cinematográfica). En el ámbito del campo que acabamos de describir, nuestro punto de referencia material inmediato será *Shinel (El abrigo),* film realizado por Kozintsev y Trauberg (en colaboración con Tynianov) en 1926, del que el lector no tiene que esperar un análisis o un juicio de conjunto acerca de su valor, sino que, por el contrario, pensamos proponerle una indagación acerca de algunos elementos de su interior y acerca algunas condiciones teóricas específicas, sin las cuales no habría sido posible realizar el film o habría sido otro film.

Si bien es verdad que todo producto cultural puede y tiene que ser analizado y comprendido como el resultado de múltiples y heterogéneos factores entre los cuales no siempre resulta fácil (o, a veces, posible) establecer una jerarquía efectiva, también es verdad que cuando el objeto del análisis no es el producto cultural en su conjunto, sino sólo una parte del mismo, o un problema que

toma forma con él, entonces resulta no sólo posible, sino indispensable establecer una jerarquía de factores.

Es por esto por lo que nuestra indagación se orienta en seguida —deteniéndose en ello largamente— hacia el contexto de las relaciones que la FEKS estableció, en los años tomados en consideración, con el formalismo de Tynianov y Eijenbaum. La hipótesis de la cual partimos consiste, efectivamente, en suponer que el primer y más poderoso factor del campo teórico que sirve de base a la realización de Shinel, debe buscarse precisamente en el ámbito de la búsqueda formalista contemporánea relativa al cine y, de manera especial, en los importantes problemas lingüísticos por ella planteados (aunque no propiamente resueltos). Por esto, a medida que nuestro razonamiento lo haga necesario, coordinaremos con nuestro punto de referencia material *(Shinel)* algunas nociones discutidas por Tynianov y Eijenbaum en tres textos (todos de explícita pertinencia en relación con el trabajo de la FEKS) fundamentales en varios aspectos. Nos serviremos de estas nociones para reconstruir, de la manera más completa posible, por lo menos una de las coordenadas (la teórica, como ya se ha dicho) del cine que Kozintsev y Trauberg empezaron a practicar a partir de la segunda mitad de la década de los años veinte.

1. Formas y formatividad

Entre 1924 y 1925, en concomitancia con la primera reorganización explícita del control ideológico del Partido en el sector de la producción cinematográfica,[1] en la Unión Soviética el problema del empleo político del cine se afrontó en el contexto de un debate muy articulado, que señala un giro seguramente decisivo (si bien de corta o cortísima duración) en relación con la actitud, todavía ampliamente intuitiva y a menudo excesivamente planteada (en base a una genérica y espontánea confianza en los recursos de la experimentación, que había caracterizado las primerísimas búsquedas de la vanguardia cinematográfica soviética. Los argumentos fundamentales que caracterizan la práctica y el debate cinematográfico de estos años distinguen, a pesar de la disparidad de las soluciones y de las propuestas hechas por los distintos grupos y por cada cineasta en particular, una orientación común hacia la necesidad de una puesta a punto teórica y, en tal sentido —por lo menos en los sectores más avanzados de la producción—, pareció imponerse la urgencia de dar una nueva y más argumentada respuesta a toda una serie de preguntas básicas acerca de la naturaleza del cine y de sus posibilidades de intervención. *Shinel*, de Kozintsev y Trauberg, empalma explícitamente con algunos núcleos problemáticos de la mencionada reflexión acerca de los fundamentos y las perspectivas políticas del cine, y los resuelve, como procuraremos demostrar, de una manera

en distintos aspectos ejemplar. Sin embargo, antes de enfrentarnos con un análisis del sentido de este film o, mejor aún, de las hipótesis teóricas de las que parte y de los límites (más bien notables) que en él se manifiestan, será conveniente enumerar (con cierta esquematización inevitable) los problemas fundamentales con que los cineastas soviéticos tuvieron que enfrentarse en el período que vamos a examinar.

El primer problema, de orden inmediatamente político, comprende una serie de preguntas acerca de la función social y las modalidades de intervención ideológica del cine. Nos preguntamos: ¿debe el cine actuar únicamente en términos de eficacia propagandística, orientando las conciencias, *de la manera que sea,* hacia determinadas opciones? ¿O tiene que reestructurar dichas conciencias ofreciéndoles nuevos elementos de reflexión y de investigación crítica, cuando no un campo de análisis completamente original? Y si la orientación hacia la segunda alternativa prevalece —cosa que parece razonable—, ¿cuáles tendrán que ser, concretamente, estos nuevos elementos de reflexión, y cuál su materia? ¿Deberá el cine dirigirse (como pide el Partido) [2] a la divulgación científica y a la ilustración de la historia del movimiento obrero, o tendrá, por el contrario (como piden los cineastas agrupados en torno al LEF),[3] que apuntar al presente, a los «hechos», para documentarlos o, aún mejor, analizarlos desde el punto de vista de la clase? Y, de todas formas, ¿qué función se le deberá acordar a la fuerte componente «estética» del film: una función de puntal puramente emocional o más bien de reintegración crítica?

Si bien es verdad que estas preguntas individualizan el núcleo explícito y primario del debate, también lo es que bien mirado su solución no depende solamente de una opción política más o menos argumentada, sino más bien de la capacidad de resolver otros problemas, de naturaleza más estrictamente teórica y seguramente menos explícitos.

El primero de estos problemas, de naturaleza técnico-lingüística, implica una serie de preguntas acerca de la *forma* del cine. Nos preguntamos: ¿posee el cine un estatuto lingüístico propio? Y si lo posee, ¿de qué manera se diferencia del lenguaje verbal? ¿No será más bien verdad que entre la comunicación lingüístico-verbal y la cinematográfica existen sólidos puntos de convergencia o, aún mejor, de intersección? El segundo problema, de orden ampliamente semántico o, si se prefiere, substancial, implica una serie de preguntas acerca de la *formatividad* del cine. Nos preguntamos: ¿puede el cine analizar cumplidamente la misma materia que resulta analizada por el lenguaje verbal? ¿No será más bien verdad que los significados producibles por medio del cine estarán siempre limitados por la referencia vinculante a algún sector material específico? Si existe dicho sector específico, ¿de qué manera se caracteriza?

Si seguimos esquematizando, podríamos decir que las

propuestas que emergen de la práctica cinematográfica soviética de la segunda mitad de la década de los años veinte, a propósito de este orden de problemas, trazan un abanico de alternativas cuyos límites extremos pueden situarse, por un lado, en el «Cine-Ojo» de Dziga Vertov y, por el otro, en el «cine intelectual» de Eisenstein. El primero es un cine rigurosamente sectorial, o sea, fundado en el primado de la materia en relación con la forma; el *Kino-Glaz* de Vertov restringe su propia lingüística a una relación exclusiva con la «realidad en movimiento» (que se convierte, después, en «movimiento de la realidad» e identificación de sus leyes: dialéctica, contradicciones, lucha de clases), considerando decididamente improductiva o inevitablemente retórica, o sea *falsa,* cualquier otra relación (la relación con un texto teatral o literario, por ejemplo, o con algo ya cumplidamente analizado por otros sistemas semióticos). El segundo es un cine de tendencia omniformativa, es decir, fundado en el primado indiscutible de la forma respecto a la materia; el «cine intelectual» de Eisenstein no pone límites a su propia lingüística: todo puede ser cumplidamente replanteado en el razonamiento cinematográfico, cuya especialidad estriba precisamente en derribar las barreras levantadas por el pensamiento burgués (cosificante, parcelador) en el dominio de la comunicación cultural (se trata del conocido razonamiento acerca de la superación cinematográfica de la dicotomía sentido/intelecto, razonamiento poético/exposición científica).

Entre estas dos polaridades extremas, la hipótesis de trabajo presentada por la FEKS con *Shinel,* parece colocarse precisamente en una posición rigurosamente intermedia, recuperando, por un lado, la exigencia de la sectorialidad (pero refiriéndola, como veremos, a una materia muy distinta de aquella que interesaba al *Kino-Glaz),* pero individualizando, por el otro, en la forma del cine, una capacidad de enriquecimiento lingüístico, de integración y coordinación de códigos heterogéneos, capaz de proporcionar un estatuto teórico aceptable a aquel proyecto de arte sincrética y vistosamente «compleja», que las primeras vanguardias habían perseguido y realizado solamente en parte y con demasiadas reservas.

2. Un cuento cinematográfico a la manera de Gogol

Como ya es sabido, el film *Shinel* nació de la reelaboración de tres cuentos célebres de Gogol *(La perspectiva Nevsky, Narración de cómo se pelearon Ivan Ivanovitch e Ivan Nikiforovitch* y *El abrigo),* que Yury Tynianov, autor del guión, mezcló libremente utilizando como arbitrario hilo conductor al personaje de Akaky Akakievitch.

En una breve nota, añadida al guión del film, Tynianov observaba:

«El "cuento cinematográfico" *Shinel* no es la transposición de la célebre narración gogoliana. Para el cine, transponer la literatura es un cometido difícil e ingrato, porque el cine se basa en métodos autónomos y dispone de procedimientos que no coinciden con los literarios. El cine únicamente puede intentar una reinterpretación, de acuerdo con principios originales, de los héroes de la literatura y de los estilos literarios. Éste es el motivo debido al cual no nos encontramos frente a un film sacado de Gogol, sino de un cuento cinematográfico *a la manera de Gogol*. Un cuento en el cual la trama se articula y los héroes se mueven no en el modo descrito por Gogol, sino del que sugeriría la manera de Gogol.»[4]

La anotación es muy interesante e indicativa, porque en ella volvemos a encontrar, puestos bien en evidencia, los dos problemas teóricos *(forma* y *formatividad)* en los que ya nos hemos detenido, y una propuesta (muy sutil) acerca de su solución. ¿Puede el cine —se pregunta Tynianov— recomponer en su lengua especial ciertos valores, por ejemplo literarios, realizados por el lenguaje verbal? La respuesta es positiva, con la condición, sin embargo, de que de esos valores se pueda extrapolar un modelo caracterizante y capaz de ser aplicado, indiferenciadamente tanto al lenguaje verbal como al lenguaje del cine. Precisamente por no ser algo material (o sea, vinculado a la substancia de la expresión: tanto si es escritura como imágenes), dicho modelo, que Tynianov indica con el término algo ambiguo (pero eficaz) de «manera», tendrá que presentarse, por tanto, en la forma de la relación o, si se prefiere, de la *producción de sentido.* Dicho en otros términos, se tratará de ver en qué manera la forma de un determinado texto literario (por ejemplo *El abrigo*) se coordina con determinados sistemas de significados y, una vez comprobada la naturaleza y las modalidades de dicha relación de coordinación, intentar reproducirla en el ámbito de un sistema semiótico distinto. En este sentido, la única dificultad sólo puede consistir en el hecho de que, por cualquier circunstancia teórica imprevista, el código de llegada no se adapte a la adecuada restitución de cuanto resultaba analizado por el código de partida. Sin embargo —Tynianov está seguro de ello— este imprevisto no tiene razón de subsistir, por lo menos dentro de los límites de un proceso de traducción que, como en el caso de *El abrigo,* escoja como código de partida un código estético (la «manera» de Gogol).

Los puntos de contacto entre dicha hipótesis y aquélla, casi contemporánea, expuesta por Eisenstein en relación con la realización de un film *(El Capital)* «según guión de Karl Marx»[5] son más que evidentes. En efecto, tanto en un caso como en el otro, los dos problemas que habíamos definido de la *forma* y de la *formatividad* se

reducen a uno solo: el problema de la traducción intersemiótica. Sin embargo, mientras para Eisenstein «traducir» en film *El Capital* de Marx significaba aplicar el *método marxista* [6] a una materia original, a una realidad distinta de la analizada por *El Capital*, la operación llevada a cabo por Tynianov y por la FEKS se presenta, por el contrario, como un trabajo más modesto y circunscrito. En esta operación, la materia extraída de Gogol tiene que reaccionar sobre el mismo Gogol, renunciando —y procuraremos comprender por qué— a cualquier otra posibilidad de aplicación o extralimitación. Dicho en otras palabras, la única referencia real de *Shinel* quiere ser (y es) la manera con que Gogol produce un sentido por medio de una forma, independientemente de la posibilidad de aplicación de aquel modo de producción a una realidad distinta de la encuadrada por el universo literario gogoliano. Éste es el motivo por el que *Shinel* se nos presenta (por lo menos en las intenciones explícitas de Tynianov, y cuando no también de Kozintsev y Trauberg) como lo exactamente opuesto a la vieja *Electrificación de Gogol*, que la FEKS había preparado en los años de la experimentación teatral, y como un trabajo muy distinto del contemporáneo *Inspector general*, puesto en escena por Meyerhold y cargado de pesadas alusiones políticas y de aterradoras advertencias morales y diversamente proféticas. En efecto, mientras con la *Electrificación* los jóvenes directores excéntricos habían hecho reaccionar la «manera» de la vanguardia en el extraño universo gogoliano, y Meyerhold había adoptado aquel mismo universo a la producción de un sentido que le era extraño, con *Shinel*, por el contrario, Tynianov y la FEKS pretendieron permanecer en el ámbito de un horizonte puramente técnico y experimental: el film nació como una comprobación, muy limitada y circunspecta, de las posibilidades del cine o, para adherirnos todavía más a las declaraciones de sus autores, como una respuesta ejemplar a las muchas y pésimas readaptaciones cinematográficas que la literatura rusa se había visto obligada a soportar.

3. Cómo está hecho «El abrigo» de Gogol

Una vez aclarado (en términos, a decir verdad, aún muy generales) el planteamiento teórico con que Tynianov y la FEKS trataron la realización de *Shinel*, tenemos que preguntarnos a qué pretendían referirse propiamente cuando hablaban de una «manera» de Gogol.

Con este fin, nos referiremos a un texto, famoso y fundamental, escrito por Boris M. Eijenbaum en 1919, y utilizado evidentemente por Tynianov para elaborar el guión de *Shinel*. El texto de Eijenbaum, titulado «Cómo está hecho *El abrigo* de Gogol», nace precisamente del propósito de analizar y aclarar las modalidades

específicas que presiden la producción de sentido en el ámbito del universo literario gogoliano, y alcanza, con el concepto de *skaz*,[7] la definición de un modelo que, gracias a algunas de sus características, no sólo se presta perfectamente a ser identificado con la «manera» buscada por Tynianov y por la FEKS, sino que también nos proporciona alguna sugerencia decisiva en relación con el sentido último (o más implícito) de dicha búsqueda.

Concedamos la palabra a Eijenbaum. Después de haber distinguido entre dos tipos distintos de *skaz*, el *skaz* que narra y el *skaz* que reproduce, el investigador formalista nos presenta el segundo, típicamente gogoliano, de la siguiente manera:

> «El *skaz* que reproduce *introduce procedimientos de mímica y gestos expresados con palabras*, inventando maneras cómicas especiales de articular la narración, *calembours* fónicos, extrañas distribuciones sintácticas, etc. [...]. Parece que detrás del mismo se oculte un actor, de manera que el *skaz adquiere carácter de interpretación*, y la composición no está determinada por la mera concatenación de las burlas, sino por cierto *sistema de distintos ademanes de mímica y articulación de la voz.*»[8]

Por tanto, para Eijenbaum, la característica sobresaliente de la narración gogoliana estriba en su capacidad de negarse como *escritura* y de transformarse en *interpretación: «Detrás del texto impreso* de *El abrigo* no se oculta un cuentista, sino un intérprete, casi casi un comediante». Por esto, el cuento gogoliano es un texto representado en el que la voz, el tono, los gestos y la mímica del autor-actor se han congelado en una forma de escritura *(el «skaz»)* capaz de liberar, en el acto de la lectura, precisamente aquella voz, aquel tono y aquellos ademanes capaces, en definitiva, de poner en ejecución un proceso gracias al cual el texto escrito actúa como simple soporte semiótico de *otro* texto, *formado de una manera distinta*, es decir, de un texto cuya ejecución se confía a una voz que interpreta.

En tal sentido, según Eijenbaum, leer *El abrigo* de Gogol (leerlo *bien*, se comprende), significa integrar la forma refiriéndola o coordinándola de continuo a un modelo ulterior (la representación); significa, en definitiva, *traducirla* a otra forma más rica y comprensiva; significa, finalmente, llevar a cabo en el texto un trabajo semiótico activo, una intervención reestructurante.

Llegados a este punto, es necesario observar (y la observación, que aquí podrá parecernos obvia y tautológica, nos será muy útil más adelante) que si, por un lado, el trabajo semiótico implicado por los procedimientos del *skaz* no se presenta como una operación arbitraria confiada al azar o a la intuición del lector, sino más bien como un trabajo contenido en el texto, y acerca del cual

el texto presenta indicios y orienta a través de la peculiar combinación de sus propios artificios, por otro lado, sin embargo, la intervención de dicho trabajo aparece condicionada por el estímulo explícito que le proporciona el texto.

Si volvemos ahora al problema que interesaba a Tynianov y a la FEKS, o sea, al problema de extrapolar del universo literario de Gogol una «manera», un modelo caracterizador, libre de vínculos materiales y, por tanto, aplicable también al ámbito de sistemas de comunicación distintos del lingüístico-verbal, veremos que la estructura más general del *skaz* (traspaso continuo de una forma a otra) puede utilizarse felizmente para la construcción de dicho modelo. En efecto, precisamente en el momento en que niega a la *escritura* el papel de vehículo exclusivo del sentido, el *skaz* pone al descubierto toda su disponibilidad semiótica, que consiste en consentir a un texto (cualquier texto: escrito, interpretado, filmado, etc.) una doble identidad formal. Pero podría objetarse (con razón), esta doble identidad ¿no es aquella multiplicidad de sentidos, ambigüedad, o heterogeneidad de códigos que caracteriza a todos los productos estéticos que se respetan? Del análisis de Eijenbaum (y sobre este punto la concordancia de Tynianov y la FEKS resulta indiscutible) surge una contestación muy sencilla (y desconcertante): en Gogol, el *skaz* no es un procedimiento puramente constructivo, sino también, y sobre todo, un procedimiento semántico. Ésta es la razón por la cual el *skaz* no nos dice solamente *cómo está hecho «El abrigo»*, sino también, y sobre todo, nos dice cómo produce sentido o, si se prefiere, *qué* sentido produce. Éste es el significado de las definiciones, inmediatamente metafóricas, empleadas por Eijenbaum para describir el lenguaje del *skaz:* «semántica fónica», «ademán sonoro», «mímica fónica», etc. En el texto de Gogol, la producción de sentido —ésta es la respuesta— consiste propia y exclusivamente en la producción de una forma distinta a la del texto.[9]

Esta conclusión (sobre la cual pesa, claro está, toda la polémica antinaturalista y contraria al contenido típica del primer formalismo) asume, para nosotros, un interés inmediato. En efecto, nos estimula a preguntarnos cuál era, en la hipótesis de Eijenbaum, el estatuto semiótico de aquella *otra* forma, respecto al texto escrito, a la que se refieren los procedimientos del *skaz.* Porque será sólo la presencia (la individuabilidad) de dicho estatuto semiótico quien garantice que esta «manera» especial de Gogol puede reproducirse en el ámbito de otros sistemas de comunicación.

Llegados a este punto —casi no vale la pena observarlo—, las dificultades se presentan de una forma clara, porque esta segunda forma, u otra o distinta, se nos presenta de una forma muy singular: imposible de hallar en el texto de partida, sólo se actualiza mediante la operación de la lectura, o sea, mediante aquel trabajo semiótico activo del cual ya hemos señalado la importancia y que ahora deberemos analizar un poco más de cerca.

4. Del «skaz» al lenguaje interno

Digamos en seguida que queda fuera del brillante análisis de Eijenbaum el problema de comprender de qué manera exacta se opera la intervención semiótica reestructuradora requerida por el *skaz* a la *lectura*. El razonamiento se limita a resaltar su necesidad sin, por otra parte, intentar cualquier formalización. Pero el problema flotaba en el ambiente (fueron muchos los investigadores que le concedieron una importancia teórica decisiva),[10] y el mismo Eijenbaum volvería a tratar de ello pasado algún tiempo, en un contexto que, para nosotros, asume de inmediato un relieve preciso. En efecto, en 1927 el investigador formalista haría nuevamente cuentas con la *lectura*, en un artículo dedicado a los «Problemas del estilo cinematográfico».

Leamos, en seguida, algunos pasajes fundamentales:

> «Pero todavía es más importante [que la mímica del actor cinematográfico] otro elemento: el proceso del *razonamiento interno* en la mente del espectador. Para poder estudiar las leyes del cine (y ante todo del montaje), es necesario reconocer que la recepción y la comprensión del film están indisolublemente unidas a la formación de un razonamiento interior que conecta los distintos encuadres entre sí. Fuera de este proceso, sólo pueden percibirse los elementos «transmentales» del cine. El espectador cinematográfico está obligado a llevar a cabo un complicado trabajo cerebral para relacionar los distintos encuadres entre sí (la construcción de frases y períodos cinematográficos), trabajo que falta casi por completo en la vida cotidiana, *en la cual la palabra elimina todo medio de expresión distinto*. [...] El espectador tiene que formar ininterrumpidamente una cadena de cine-frases, de lo contrario no entenderá nada, [por esto] una de las principales preocupaciones del director de cine es la de procurar que el encuadre llegue al espectador, o sea, que éste pueda comprender el significado del episodio o, dicho en otras palabras, sea capaz de *traducirlo* al lenguaje de su razonamiento interior; este razonamiento se tiene en cuenta en la construcción del film. [...] Es imposible considerar el cine como un arte completamente mudo. Los que defienden el cine de toda «literatura» deteriorada,[11] a menudo se olvidan de que el cine ha eliminado la palabra «audible» pero no el pensamiento, es decir, el razonamiento interno, y que *precisamente el estudio de las peculiaridades de este razonamiento representa uno de los principales problemas* de la teoría del cine.»[12]

La conclusión de este último fragmento enfoca perfectamente, o eso nos parece, el argumento más significativo de todo el razonamiento de Eijenbaum: para comprender el funcionamiento del cine es preciso orientar el análisis hacia un objeto que no tenga con el cine ninguna relación material inmediata; es decir, es necesario orientarlo hacia el *lenguaje interno* del espectador, evidente (y provechosa) especificación de la genérica (y aún indefinida) intervención reestructurante de la *lectura,* en la cual nos hemos detenido más arriba a propósito del *skaz.* ¿Por qué? Porque, según Eijenbaum, el lenguaje del cine impone *como camino de partida* (cuyo castigo es la incomprensión) la puesta en acto de aquel trabajo semiótico continuo de traducción que, en el plano literario, resultaba perfectamente caracterizado por la función de los procedimientos del *skaz.* Debido a lo cual, lo que sólo era una simple *posibilidad estética* para el lenguaje verbal, se convierte, para el cine, en una condición estructural de funcionamiento. Pero mientras por un lado la ausente o insuficiente fluidez de dicho trabajo de traducción condenan al espectador a la incomprensión (y el lenguaje del cine a la autonegación), por el otro, el hecho de traducir, el formar ininterrumpidamente una cadena de cine-frases, la intervención, en definitiva, de la mediación indispensable del lenguaje interno, tendrán que poder reconocer cada vez en la materia semiótica formada por el lenguaje del cine *determinadas* condiciones de posible análisis. Lo que quiere decir que el lenguaje cinematográfico —y precisamente por ser lenguaje— tendrá que constituirse *conscientemente* como una semiótica especial de partida, que contenga todas las condiciones apropiadas para estimular su transferencia a una semiótica de llegada cuya construcción le será confiada al espectador o, mejor aún, a la *competencia* específica de su razonamiento (o lenguaje) interno.

Ésta es una hipótesis no exenta de consecuencias determinantes, porque si la mediación del lenguaje interno reconstruye la posibilidad de interpretación de la imagen cinematográfica, *con la sola condición* de que la forma del film se haya organizado conscientemente con vistas a un proceso de tal género, ello comporta que no a todas las imágenes fílmicas posibles les sea reconocida una legalidad semiótica; comporta, dicho en otras palabras, que las condiciones de la lingüística del cine se confíen a toda una serie de recursos, precisiones o, concretamente, normas, que acabarán por contraer en gran medida la competencia específica del espectador, o sea su capacidad de intervenir activamente en la comunicación cinematográfica, para resarcirla de aquellas formas (verbales) que le faltan.

Tales recursos, precisiones o normas es obvio que no deberán entenderse en el sentido groseramente material de una más o menos amplia tipología de procedimientos o *estereotipos* (como los llama Eijenbaum), a los cuales se haya concedido, históricamente, una pertinencia específica en relación a una ejecución regular de los

cometidos semióticos que acabamos de describir,[13] sino que deberán referirse forzosamente a un determinado campo cultural, regulado por determinadas leyes o, como lo veremos mejor en nuestro caso particular, afectado por determinadas prohibiciones.

5. Reflejar, formar, deformar

En consecuencia, si es verdad que el razonamiento interno del espectador organiza su propia competencia no de forma abstracta, sino dentro del contexto de un campo cultural determinado, y si es verdad que la estructura de dicho campo establecerá, precisamente, en un último análisis, de qué forma se decide y se determina su posibilidad de aplicación, deberemos pues preguntarnos cuál era la normativa cultural implícita a la que se refería el razonamiento de Eijenbaum y verificar si aquella homogeneidad técnica que hasta ahora hemos creído reconocer en las nociones de *skaz, manera de Gogol* y *lenguaje interno,* no comporta también la existencia de una relación más profunda y motivada.

Volvamos, por consiguiente, a la contribución eijenbaumiana de 1927 y veamos, en seguida, de qué forma el estudioso formalista se enfrentó en ella con la definición del umbral que divide, en el cine, lo lingüístico de lo no lingüístico:

> «Se suele hablar de la tendencia naturalista del cine y se la considera como un privilegio suyo. Esta opinión, en su forma primitiva y categórica, es naturalmente ingenua y se tiene que rechazar, porque acaba por dejar en la sombra las verdaderas leyes específicas del cine visto como arte. Es perfectamente natural que en la primera fase, cuando aún no se habían ni definido los medios "lingüísticos" del cine, este último no fuera consciente de sus propias posibilidades artísticas y se preocupara exclusivamente de crear una ilusión, de acercarse lo más posible a la "naturaleza". [...] El principio de la fotogenia ha determinado la verdadera esencia del cine, totalmente específica y convencional. Actualmente, la *deformación de la naturaleza* ya ha ocupado, en el cine, como en las otras artes, el lugar que le compite.»[14]

Tenemos pues, por un lado, la tendencia naturalista, la ilusión de realidad y el reflejo material; por el otro, la posibilidad lingüística, el convencionalismo, la deformación y lo estético. Por tanto, debemos precisar netamente los límites culturales del razonamiento de Eijenbaum: la hipótesis —posiblemente no valorada hasta

el fondo— que toma cuerpo a partir de las observaciones que acabamos de reproducir, consiste en suponer que las condiciones lingüísticas del cine descansan en una implícita identificación del convencionalismo con la «deformación». En el apartado anterior hemos observado que el carácter lingüístico no corresponde a todas las imágenes, expresamente construidas en la observancia de un código especial de la «deformación». Un código que para garantizar por encima de toda duda posible la neutralización de cualquier efecto reflector o meramente reproductivo, Eijenbaum acaba por identificar —casi sin darse cuenta— con el que preside la comunicación estética (acto típicamente deformante, según los preceptos de una tradición antinaturalista, que actualmente cuenta ya con más de veinte años, en cuyo contexto se sitúa y adquiere sentido el razonamiento de Eijenbaum).

Por tanto, al cine como ilusión de realidad no se opone lo «lingüístico», sino lo «estético»; al cine como reflejo material no se opone la forma, sino la deformación. Ahora pues comprendemos mejor que si la comunicación cinematográfica exige la intervención del lenguaje interno del espectador, ello ocurre (exactamente como para el *skaz* gogoliano) porque el lenguaje interno (ausente, como subraya Eijenbaum, en la vida cotidiana) es un producto típico de la función estética (entendida como prolongación de la percepción, incremento y carácter inagotable de la forma, multiplicación de los códigos, etc.)

6. Forma y materia

Una vez comprobado que la condición lingüística del cine (que además también es la garantía de posibilidad de aplicación del lenguaje interno) consiste —según Eijenbaum— en la «deformación» de la naturaleza, queda por preguntarnos qué consecuencias comportaría dicha deformación en la vertiente propiamente semántica. Es decir, queda por preguntarnos si el término de «deformación» sólo fue el equivalente cinematográfico del «convencionalismo», o si éste implicaba algo más y, pongamos por ejemplo, la indicación de los límites semánticos del cine o, mejor dicho, la individualización de un sector de intervención lingüística exclusivo.

Es ésta una pregunta que no puede hacérsele al texto de Eijenbaum: con toda probabilidad, a los investigadores formalistas el concepto de «deformación» debió parecerles tan institucionalizado que no requería más aclaraciones. Sin embargo, existe un importante artículo de Tynianov («Las bases del cine», publicado en 1927) que puede proporcionarnos una respuesta precisa a este propósito.

Tynianov escribe, en polémica con Balázs, subrayando el formalismo especial de la comunicación cinematográfica:

«Es perfectamente comprensible que, en un principio, haya sido declarado protagonista del cine su objeto reproducido materialmente, el "hombre visible", el "objeto visible". Pero las artes se distinguen entre sí más que por su "objeto", por la actitud en relación con él. La elección como protagonista del arte cinematográfico del "hombre visible" y del "objeto visible", no es equivocado porque sea posible realizar un cine abstracto, sino porque en este caso no se subraya el empleo específico del material, que por sí solo convierte un elemento material en un elemento de arte; es decir, no se subraya la función específica de este elemento en el arte.

[...] El mundo visible no viene dado por el cine como tal, sino en sus correlaciones semánticas. El hombre visible, el objeto visible, sólo se transforman en elemento del arte cinematográfico cuando se presentan como signo semántico. [...] La correlación semántica del mundo visible deriva de su transformación estilística.»[15]

Como Eijenbaum, también Tynianov (de una manera todavía más clara, no duda en oponer la función reproductiva-material del cine a la función estética, pero mientras el análogo razonamiento de Eijenbaum había hecho hincapié en el concepto (abusado y genérico) de «deformación», Tynianov va más a fondo, especificando, con el concepto de «transformación estilística», que tal deformación sólo puede darse en cuanto *acto que instituye determinadas «correlaciones semánticas»* o, para decirlo con las palabras del autor, en cuanto «replanificación semántica del mundo». Pero se nos ocurre preguntarnos, ¿de qué mundo? Porque no se trata (y Tynianov lo excluye explícitamente) del «mundo visible» que, como materia última del cine, será susceptible de coordinaciones formales o de análisis lingüísticos y no, ciertamente, de transformación estilística (o de replanificación), deberá tratarse, de un mundo de signos, de un universo semiótico que, precisamente porque *ya está formado,* será susceptible de ulteriores intervenciones o de nuevas correlaciones semánticas; será, en definitiva, *traducible* al lenguaje del cine.

De esta forma hemos llegado al punto crucial del razonamiento: ahora ya no se trata de afirmar la obvia banalidad de que el cine transforma la realidad en signo, sino de comprender como *la misma naturaleza* de esta «realidad» que el cine debe (puede) transformar es una naturaleza signífera. El análisis de Tynianov, que lleva a sus últimas consecuencias todo aquello ya observado por Eijenbaum, sanciona definitivamente el carácter *secundario* de la comunicación cinematográfica, limitando las competencias del cine a un trabajo exclusivamente connotativo, negándole, finalmente, toda posibilidad

de indagación autónoma de los fenómenos reales (del «mundo visible») y toda posibilidad de apropiación semiótica específica de realidad.

Pero la limitación no carece de una notable contrapartida, porque este lenguaje singular al que la realidad se entrega en cuanto forma, es capaz de rescatar su impotencia cognoscitiva con la intervención estética y el enriquecimiento semántico, con la proliferación de códigos y la prolongación del acto perceptivo y con la estimulación, en definitiva, de aquel potentísimo dispositivo semiótico constituido por el lenguaje interno. Motivo por el cual, precisamente en el momento en que se niega al conocimiento y a la apropiación específica de la realidad, *este* cine se abre, con una conciencia teórica, nueva y precisa, a la recuperación de lo grotesco y de la metáfora, de la parodia y de la ambigüedad, del juego y de la alusión.

7. Akakay Akakievitch y el cine de la FEKS

El pequeño funcionario Akaky Akakievitch, forma infinitamente ambigua y máscara sin substancia, o con todas las substancias posibles, circula de una forma incomprensible que es, al mismo tiempo, una maquinación monstruosa y una disolución continua. *Ve y no comprende,* se busca una identidad (el abrigo), pero ésta se le escapa, duplicándose (en el sueño) o aniquilándose (con el robo), se autocertifica, en papel sellado y con buena caligrafía, su propia muerte, pero incluso cuando reaparece, en forma de espectro, para aterrorizar a los noctámbulos de San Petersburgo, la máscara, que ahora ya no existe, ha sabido producir su última y burlona ambigüedad: ¿seguro que es él? [16]

Por tanto, Akaky Akakievitch, lugar, mecanismo y producto de la *ficción,* forma que sólo se coordina con otras formas, eludiendo y befándose de toda comprobación de realidad, manifiesta, con la lucidez de una metáfora perfecta, toda la fuerza y todos los límites de la hipótesis de trabajo cinematográfico que emerge, con *Shinel,* de la colaboración entre formalismo y FEKS.

En efecto, con *Shinel* (y en esto estriba su fuerza) la comprobación lingüística se verifica en la práctica de la posible traducción y reelaboración estética, abriendo para el cine un horizonte de intervención formal inagotable; pero, al mismo tiempo (y en esto estriban sus límites), le sustrae toda posibilidad cognoscitiva seria y le condena al riesgo (o al deseo) de la ambigüedad y de la duda.

Decíamos al principio que *Shinel* es una manifestación ejemplar del replanteamiento crítico general de los criterios productivos de la vanguardia cinematográfica, que pueda datarse a partir de la segunda mitad de la década de los años veinte. Concluiremos

diciendo que es ejemplar porque con *Shinel* la FEKS demostró que era capaz de no desperdiciar el potencial de algunos modelos fundamentales típicos de la primera y convulsa experimentación (lo grotesco, la ambigüedad, el espesor de la forma), y de adaptarlo a un empleo que, si bien no pretende (justamente) una correspondencia política inmediata, consigue sustraerse, con seguridad, a toda posible degradación pedagógica, desplazando los valores políticos del cine al plano de una recuperación, tanto más fatigosa cuanto más honesta y rica. Desde este punto de vista (y sólo de éste), *Shinel* se limita a una comprobación prudente y singularmente tendenciosa: el recurrir a Gogol no es casual, como no lo son el restablecimiento de la teoría del *skaz* y la precisión, que éste permite, del papel activo del espectador (razonamiento interno), finalmente libre de las veleidades improbables y regresivas de la fusión escenario-platea o pantalla-sala. Pero en *Shinel,* la organización del razonamiento interno del espectador, que es la auténtica gran arma política de este cine, no sale (y no puede salir) de los límites del universo literario gogoliano (del «grotesco de la historia», como dirá más tarde —tal vez demasiado— el mismo Kozintsev) y está obligada a desintrincar y a recomponer la perspectiva descompuesta y vacía del pequeño funcionario petersburgués, con el único cometido explícito de recomponerla como es debido.

Notas

1. La nacionalización de la industria cinematográfica, decretada en el verano de 1919, solamente se llevó a término alrededor de 1925. En aquel mismo año se instituyó el Sovkino, cuyos cometidos también preveían (y por primera vez) un control preciso de la calidad ideológica de la producción. Para un análisis de las líneas de política cultural (o de su falta) de las distintas organizaciones cinematográficas del Estado soviético, remitimos al útil texto colectivo «Le Procès de constitution des organismes cinématographiques en URSS», en *Cinéthique,* n.º 15/16, 1972.

2. Una moción aprobada en el transcurso del XIII Congreso del Partido Comunista (1924) decía, entre otras cosas: «Sería un error de bulto empeñarse en la realización de films de agitación y de mala divulgación didáctica. Es necesario adaptar la literatura progresista y revolucionaria. Es necesario realizar una serie de episodios acerca de la historia del movimiento revolucionario y del Partido Comunista ruso. También es necesario realizar films científicos y de propaganda agrícola».

3. Para una discusión general sobre la plataforma cinematográfica del LEF, acerca del concepto de documentalismo y de factografía cinematográfica, hay que ver las intervenciones de Brik, Shklovsky, Tretjakov, Shub, Arvatov y otros, recogidos en el n.º 11/12 de la revista *Noviy Lef,* en 1927, de la que existen dos versiones italianas; la primera dirigida por G. Kraiski, en *Rassegna Sovietica,* n.º 3, 1964, y la segunda dirigida por

L. Magarotto, en *Bianco e Nero*, n.º 3/4, 1972. Para otros textos acerca de la problemática LEF-cine, véase también *Screen*, n.º 4, 1971-1972.

4. Véase G. M. Kozintsev, *Gluboky Ekran*, Moscú, 1971, pp. 79 y 80.

5. S. M. Eisenstein, «Come portare sullo schermo "Il Capitale" di Marx» (extractos de los cuadernos de trabajo de 1927-1928), en *Cinema Nuovo*, n.º 226, 1973, p. 423.

6. *Ibídem*, p. 429: «Actualmente ha sido formulado el contenido del *Capital* (del film) y su planteamiento: *enseñar al obrero a pensar dialécticamente*. Enseñar el *método* de la dialéctica». Y véase también mi ensayo «Un insegnamento visivo delle strutture dialettiche», en *Cinema Nuovo*, n.º 226, 1973, pp. 420 a 424.

7. Término formalista típicamente intraducible. Su sentido corresponde más o menos al de «razonamiento directo».

8. B. M. Eijenbaum, «Kak sdelana "Shinel" Gogolia», en *Poetika*, San Petersburgo, 1919; versión italiana: en *I formalisti russi*, ed. al cuidado de Einaudi, 1968, p. 252. [Véase de Eijenbaum / Shklovsky / Tynianov, *Formalismo y vanguardia. I. Textos de los formalistas rusos*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.]

9. Podría pensarse que esta conclusión de Eijenbaum sea substancialmente parecida a la que llegó Shklovsky dos años más tarde (1921) a propósito del *Tristram Shandy*, de Sterne. Pero sería un error. Cuando Shklovsky escribía que todo el sentido de la novela de Sterne consiste en la «puesta en evidencia de la forma por medio de su destrucción», no hacía otra cosa que llevar la teoría del extrañamiento a sus límites extremos, aplicándola a la *estructura total* de un texto. Pero bastará con reflexionar sobre el hecho de que el extrañamiento shklovskyano se define como la recuperación de una materia real traicionada o mixtificada por el lenguaje cotidiano, y como el restablecimiento de una percepción auténtica e inmediata de la realidad, para valorar la distancia que lo separa del *skaz* analizado por Eijenbaum. En efecto, en este último caso, la partida se juega exclusivamente entre dos formas, mientras que la materia y la realidad quedan excluidas del juego y sólo entran en el mismo para ser rechazadas (y véase a este respecto las conclusiones del presente trabajo).

10. Pensemos, una vez más, en Eisenstein (véase el ya cit. «Come portare...»), pero también en los estudios de V. Voloshinov (*Marksizm i filosfya yazika*, Leningrado, 1972; versión inglesa publicada por Mouton, 1972) y, claro está, en los de L. S. Vygocky (véase *Myshlenie i retch*, Moscú, 1956; versión italiana: *Pensiero e linguaggio*, Giunti e Barbera, 1966).

11. Es evidente la referencia a Vertov y a su polémica contra el «cine interpretado» o «de ficción» *(Igrovaia kinematografya)*.

12. B. M. Eijenbaum, «Problemy kino-stilistiki», en *Poetika Kino*, Moscú, 1927; versión italiana: en *I formalisti russi nel cinema*, ed. al cuidado de G. Kraiski, Garzanti, 1972, pp. 23 y 24. [Véase de Tynianov et alt., *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.]

13. Véase Emilio Garroni, *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari-Roma, 1972, pp. 372 y ss; versión castellana: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1973.

14. B. M. Eijenbaum, «Problemy...», en *op. cit.*, p. 31.

15. Yuri Tynianov, «Ob osnovbach kino», en *Poetika Kino*, cit., p. 64.

16. «De repente, el espectro se volvió para mirar hacia atrás, y deteniéndose, preguntó: —¿Qué quieres?— y enseñó un puño imposible de encontrar otro igual entre los vivos. El gendarme contestó: —Nada— y sin perder tiempo volvió atrás. *Sin embargo,* el espectro era mucho más alto de estatura, llevaba unos bigotes enormes y andando, al parecer, en dirección al puente Obuchov, desapareció por completo en la obscuridad». (La cursiva, naturalmente, es nuestra).

Bernard Eisenschitz

Notas sobre «La Nueva Babilonia»: la cantidad se transforma en calidad

1. En *Nuestro cine*,[1] un texto de 1928, Serguei Tretyakov insiste de nuevo en el concepto elaborado por él mismo de «compromiso social» aplicado al cine. Después habla de los principales directores soviéticos. La FEKS, escribe, es una revolucionaria soñadora, encerrada en su laboratorio y entusiasta del film policíaco. «El trabajo de la FEKS es un combate de boxeo sostenido contra maniquíes. Es un tipo de boxeo que no permite que corra ni una sola gota de sangre enemiga, pero que desarrolla la mirada y prepara los músculos para el día en que la FEKS asuma el compromiso de propaganda exigido por la época. La exactitud del método la FEKS lo ha aprendido del excentricismo del circo y de la elevada calidad de los trucos del circo.»

Al año siguiente, *La Nueva Babilonia* confirmó la exactitud de la imagen de Tretyakov. Por tanto, la pregunta es: ¿cómo supo, la FEKS, «asumir este compromiso de propaganda?» Podemos decir[2] que la práctica específica de la FEKS llevó a conclusiones teóricas superiores a los fundamentos teóricos de dicha práctica. (Cosa que también explicaría que Kozintsev y Trauberg, frente a sus interlocutores occidentales, sostuvieran la causa del entusiasmo y de la espontaneidad juvenil, no sin un cierto sentido del humor, entre otras cosas). En consecuencia, ¿es demasiado arriesgado preguntar qué hay que hacer para salir de uno mismo?

Tretyakov, en lo que le concierne, anticipa una expresión genérica: «la época». Y Kozintsev, en su escrito *El final de los años veinte*,[3] confirma esta hipótesis dando una imagen brillante, impresionista, de la génesis de *La Nueva Babilonia;* un punto de vista ciertamente indicativo, pero que mal puede utilizarse para aventurar un razonamiento distinto.

Podemos comprender perfectamente que el cineasta se haya negado a continuar una polémica teórica (digámoslo en segui-

da, la del «hombre vivo» y del «cine intelectual» propuesto por Eisenstein) que él había *alcanzado* y *superado* con los hechos, un razonamiento implícitamente desarrollado por los films de Kozintsev y Trauberg.

El elemento substancial que destaca del texto de Kozintsev, es el núcleo de contradicciones que distingue la producción de *La Nueva Babilonia*. Comprender cómo pudo resolverse el bloqueo que describe, tal vez puede servir para explicar que todavía hoy persista la productividad del ejemplo y la validez del film en la intervención de los espectadores.

La naturaleza de semejante contradicción no es personal (crisis de inspiración) ni práctica (ligada a circunstancias extrañas a la realización del film), sino teórica. Deriva de la confrontación con una exigencia teórica distinta, extraña a la práctica de la FEKS, a las circunstancias y a los efectos ideológicos de su producción-difusión. A través del mismo film es posible indagar acerca de las condiciones de su producción, de su inscripción en una lucha política e ideológica: identificar «la intervención del elemento "macho", la historia y la actividad revolucionaria» —de acuerdo con las palabras de Gramsci—, y no un proceso de partenogénesis.

2. Ante todo, el hecho se inserta en la situación de 1928, cuando «la estabilización del capitalismo se presentaba, mes tras mes, cada vez más debilitada y vapuleada». (Stalin, *Cuestiones de Leninismo*, 1928): factor que no explica nada, pero sin el cual permanecería dudosa la función que los autores pretendieron confiar al film y en relación con qué público. En mayo de 1972, en Venecia, Trauberg dijo: «Antes de rodar *La Nueva Babilonia* hicimos un viaje a Francia, pasamos por Berlín, y fue lo que vimos allí, el despiadado contraste de las clases y la afirmación del zarismo, lo que inspiró nuestro punto de vista en el film».

En segundo lugar, el problema con el cual tuvieron que enfrentarse fue el de la producción-difusión, en una sociedad socialista en construcción —el «socialismo en un solo país»—, en donde se plantea con precisión y urgencia la última gran contradicción de clases: la lucha contra los kulaks y la lucha por la conquista del campesino medio al que alude claramente un personaje de *La Nueva Babilonia*.

«El campesino medio constituye una clase insegura [...]. La consolidación del trabajo entre los compesinos pobres [...], es uno de los cometidos inmediatos más esenciales de nuestro partido». (Stalin, discurso a los C.C. del P.C.[b], 9 de julio de 1928.) [4]

El cine forma parte integrante de esta política: entre 1925 y 1930, el número de salas cinematográficas de la Unión Soviética pasó de 3 700 a 22 000, y en el campo en particular de 700 a 14 000.

La Nueva Babilonia aparece a finales de una primera

fase de lucha violenta en el interior del cine. Un aspecto particular de la lucha ideológica de la Unión Soviética durante aquellos años, lo constituye la batalla entre la vanguardia y una concepción tradicional del cine, que persigue, en realidad, una finalidad más elevada: el reconocimiento del pluralismo de las tendencias artísticas, o la afirmación de una sola doctrina.

Mientras tanto, la primera conferencia panrusa del PC(b) acerca del cine, que concluyó sus trabajos en marzo de 1928, había enunciado tres puntos.[5] El primero, bastante convencional, confirmaba la unión indisoluble entre cine y las demás artes. El segundo, es fundamental: el Partido no quiere ni puede establecer qué escuela cinematográfica expresa la dirección más correcta; ello no entra en la esfera del Partido, cuya finalidad consiste, por el contrario, en dar a todos los artistas el derecho a la experimentación y a la emulación con el fin de elevar la calidad de las obras. El único criterio a observar sin excepciones, es el de que la obra sea accesible a millones de espectadores. Consiste en la continuación rigurosa de la política cultural leninista (el enorme peso de la instalación de millares de cines en el campo), que constituía una ulterior estocada dirigida contra los «formalistas». El tercer punto de la resolución precisa, por otra parte, que por «accesible» no se entiende ni el más mínimo compromiso con el gusto de la pequeña burguesía.

Ciertamente, no se puede decir que los «grupos de izquierda», como los llamó en aquel momento Lunacharsky,[6] o «formalistas» (denominación peyorativa de Toeplitz, Lebedev y otros), salieran derrotados de esta conferencia. De 159 films producidos en los doce meses que separan la salida de *Octubre*, contemporánea a la conferencia, de la de *La Nueva Babilonia*, Jay Leyda puede citar trece, todos ellos representativos, salvo una excepción, de la nueva generación y de los «grupos de izquierda»: *La casa bajo la nieve* (Ermler), *Zvenigora* (Dovchenko), *El documento de Shanghai* (Bliokh), *El undécimo año* (Vertov), *La casa de la Plaza Trubnaia* (Barnet), *El águila blanca* (Protazanov), *Elisso* (Shengelaia), *Tempestad sobre Asia* (Pudovkin), *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi* (Esther Sciub), *Trabajos forzados (Raizman)*, y por fin *El hombre de la cámara* y *Arsenal*. Lista que confirma, sin equívocos, el sentido y la importancia del enunciado del segundo punto de la conferencia: pluralidad de corrientes artísticas, derecho a la experimentación y consideración de los espectadores por parte de los cineastas.

Para explicar la profusión de estas obras, según la clave de un progreso estético y técnico, pueden aducirse distintos motivos: el cine mudo lanza sus últimos resplandores en la vigilia del final, o también, como toda la industria soviética, el cine mejora la calidad de sus materiales y su capacidad técnica; todo esto no es suficiente. Si el cine norteamericano, en el mismo período, también parece haber llegado al máximo de sus posibilidades creadoras, es por otra razón bien distinta: en él se trata de un progreso que no encausa

mínimamente la existencia de este tipo de cine, sino que aclara la contradicción, formulada por Eisenstein, entre la necesidad fundamental del provecho y la exigencia cualitativamente creciente del público.

En la Unión Soviética el problema se plantea en términos muy distintos: el punto principal consiste en la libertad de expresar una visión del mundo, poseída o conquistada por un autor omnipotente, o también por dos, portadores de una idea, de la que cada film sería la transcripción más o menos fiel; en relación con esto, es significativa la carta mandada por Eisenstein a Edmund Wilson.[7] Fueran las que fueran las ilusiones mecanicistas, dogmáticas, etc., de las distintas tendencias de la vanguardia durante la década de los años veinte, —por ejemplo, la identificación del productor artista con el productor de riquezas materiales—, sigue siendo un dato fundamental el desplazamiento del papel absoluto del autor: el hecho de que se convierta en productor. Los progresos cuantitativos y cualitativos de los métodos significativos, ya reivindican su relación activa con las «demás series». Por tanto, la clave para llevar a cabo la Revolución ya no es la personalidad artística, sino la relación citada.

Una vez más, Tretyakov, en un artículo publicado en *Noviy Lef* el 11 de diciembre de 1927, se expresa acerca de ello en los términos siguientes: «... condenar la idea de que se pueda llevar a cabo la necesaria revolución del cine revolucionando la temática, pero conservando los métodos funcionales en las viejas temáticas [...]. Al artista, nada le resulta tan fácil como cambiar de tema. Para él, cambiar de método significaría convertirse en otro hombre».

Sólo podemos referirnos brevemente al papel que la escuela formalista desempeñó en este «desplazamiento». Tuvieron fundamental importancia el desarrollo de una ciencia de la literatura y la definición, dentro de la misma, de las nociones de «función» de «material» y de unidad de la obra como integridad dinámica, participaban en el debate acerca del cine que se desarrollaba, especialmente, en la revista *Poetika Kino,* en la polémica contra las reducciones naturalistas del cine, contra el «hombre visible» y la «cosa visible», argumentos, todos ellos, que seguían estando muy vivos en los razonamientos de Kozintsev y Trauberg. Del debate surgieron algunos conceptos específicos no limitados solamente al campo cinematográfico: el cine como yuxtaposición semántica y como interacción dinámica, y no como fusión o unión de sus componentes, el «razonamiento interno»; de ello nacen algunas fórmulas más superficiales, pero destinadas a tener fortuna, como «cine en prosa y cine poético».

Eisenstein llegó a la utopía del cine intelectual como arte de la sociedad sin clases. «Puesto que el sentido de los dos conceptos, tragedia y rendición de cuentas, consiste en hacer estallar el conflicto interior y, por medio de una solución dialéctica, proporcionar a las masas fruidoras una nueva situación activadora y un

nuevo medio de creación de la vida [...]. El nuevo arte tiene que poner fin al dualismo existente entre la esfera del sentimiento y la de la razón [...]. Dar a la arbitrariedad formal la claridad de una formulación ideológica», etc. Utopía realista, de todas formas productiva, que tal vez los formalistas no habían sabido formular, por no haber pensado en términos de lucha de clases —por lo menos, no explícitamente—, en conceptos como las funciones y las sustituciones de sistemas. El texto-límite de Tynianov y Jakobson (1928) no puede hacer ignorar «los gérmenes intrínsecos de la extinción del formalismo».[8] Por tanto, *La Nueva Babilonia* representa otro punto-límite de este contexto.

3. Antes de *La Nueva Babilonia,* el trabajo de la FEKS había sido «experimental», y *El abrigo* representó una etapa necesaria pero no suficiente para su realización, se leerá en Montani. Sucesivamente, la FEKS desapareció orgánicamente, o más bien manifestó improvisadamente una autotransformación cualitativa hacia los films «con protagonista», en la dirección del realismo socialista. Kozintsev dijo: «FEKS, I believe, has finished together with the silent cinema. And yet *Alone* was a film of FEKS». [Creo que la FEKS acabó para siempre al mismo tiempo que el cine mudo. Sin embargo, *Sola* fue un film de la FEKS.] [9] Nada impedía considerar, por ejemplo, *La juventud de Máximo* (1935) como resultado, superior a *La Nueva Babilonia;* supondría actuar de mala fe ver en este tipo de realismo socialista el resultado de simples medidas administrativas. Debido precisamente a esta situación descentrada, marginal, la eficacia de *La Nueva Babilonia* nos parece superior a la de *Máximo.*

Con *La Nueva Babilonia,* el método de la FEKS sufre una conversión a la manera «representativa». Es el primero de sus films que nos muestra una intención transitiva: ya no se propone solamente comunicar un entusiasmo y provocar la adhesión a un personaje, o una concepción, sino actuar en el destinatario e inducirlo a tomar posición.

Como ya había teorizado Vigotsky, el héroe —individual o colectivo— del film soviético de la década de los veinte, término móvil sujeto a rígidas combinaciones, por lo menos en el cine revolucionario, pero también producto de estas combinaciones, transformado y transformador, reproduce al héroe de la tragedia clásica. En este corpus, *La Nueva Babilonia* se nos presenta como una excepción, con sus figuras retóricas que se destruyen a sí mismas en el paso a una calidad superior. («Yo no diría que hoy los héroes han desaparecido porque Bretch los haya desterrado de su teatro, sino porque, por muy héroes que sean en el drama, es el mismo drama quien los hace imposibles, los destruye, a ellos, a su conciencia y a la falta dialéctica de su conciencia. Dicha reducción no es efecto de la sola acción, o de la demostración que de ello harían, por destino, ciertos personajes populares [acerca del tema: ni Dios

ni César]; ni siquiera es el resultado del drama por sí solo, entendido como una historia en tensión; se realiza no al nivel de los detalles o de la continuidad, sino al nivel más profundo de la dinámica estructural»).[10]

Teniendo como material los «criterios» que componen *La guerra civil en Francia,* de Marx, en *La Nueva Babilonia* se trata de mantener un equilibrio constante entre la reproducción mímica de la retórica marxista —como dice Kozintsev, las metáforas se animan— y la producción de un razonamiento autónomo, informado en el texto de Marx (cuyo papel productor, evidentemente, es distinto del de sus metáforas, a pesar de comprenderlas). La locura del proyecto estriba en el hecho de que lo «representativo» sólo desemboca en una alternativa: por un lado, la autodestrucción de la inventiva y, por el otro, el realismo positivista. El papel del productor artístico parece ser el de salvaguardar, en la obra, una unidad que venía siendo excluida de los trabajos contemporáneos acerca de la inventiva; bastará pensar en el papel y en los límites de las correcciones y de las acotaciones superpuestas en Tynianov; el de jugar con las contradicciones íntimas de la inventiva transitiva, que contiene los elementos de su propia destrucción. Sólo a este precio, nada satisfactorio para los censores ideológicos, el film sigue siendo un Invento y sigue siendo representativo.[11]

4. La invectiva lanzada por Engels, veinte años después de la redacción de *La guerra civil,* contra el «filisteo social-demócrata atrapado por el terror»: «Pues bien, señores, ¿quieren ustedes saber de qué tiene aspecto esta dictadura? Miren la Comuna de París. Era la dictadura del proletariado» (introducción a *La guerra civil en Francia,* 1891), expresa una dialéctica pasado-porvenir que es el auténtico motor del sistema de *La Nueva Babilonia,* en los pasajes donde el antagonismo burguesía-proletariado parece ser quien mueve la narración.

Sin duda, el conflicto entre «dos mundos» (Lebedev) es el primer principio de organización, basado en la *productividad de los materiales* más que en una elaboración literaria, cuya mala experiencia se había hecho con *S.V.D.* En los recuerdos de Kozintsev se lee la dificultad, ya en los principios de la producción, para pasar de un método a otro. Tal programa ideológico no es infrecuente: por encima del conflicto «entre interpretado y no interpretado», subrayado por quienes en aquel tiempo consideraban a Eisenstein superado, como los redactores de *Noviy Lef,* es común, por ejemplo, a *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein), a *Hoy* (Esther Sciub) y a *¡Adelante, Soviet!* (Dziga Vertov): films, todos ellos, de argumento contemporáneo, que tratan un material «extraído de la realidad», con intención transformadora, sin ilusiones acerca de su expresividad espontánea y acerca de su fuerza bruta documental.

También podríamos considerar el tema de la Comuna

de París en términos de duelo entre burguesía y proletariado (duelo que nunca existió, especialmente en la Comuna, en la cual la clase media jugó un papel decisivo), presentándose, de tal manera, como un producto ejemplar del período «clase contra clase», como una simple ilustración de esta contradicción, que en su tiempo había resultado cegadora debido a muchos conceptos.

En tal caso no sería mecanicista el film, sino nuestra interpretación. Fueran las que fueran las lagunas existentes en 1929 en el análisis de la Comuna, el film debe ante todo insertarse en el hoy, tener una función dinámica en el momento en que se proyecta, y Kozintsev nota, acerca de esto, que hoy en día el film tiene actualidad, precisamente por haber sido «fechado». Todo esto no puede corresponder a las relaciones de clase cristalizadas, que son los temas preferidos en este film, en una época en que el conflicto entre «dos mundos» se impone con prepotencia a los cineastas. Ahora bien, este argumento queda reducido, en *La Nueva Babilonia*, a la abstracción de una clasificación preliminar: cae de un principio productor en un rígido sintagma; bastará pensar en el final del segundo «acto», metáfora de la «danza sobre el volcán» del capitalismo.

En efecto, los principios de la FEKS, a pesar de no aplicarse indiferentemente a Gogol, Tynianov o Marx, estaban igualmente condicionados por ellos: «Había llegado el momento de trabajar seriamente. Basta de "construcciones anexas" a la historia real». La FEKS, leyendo a Marx, mientras estudiaba la Comuna, buscó en él, antes que las metáforas, una dinámica, una provocación para el espectador indeciso o indiferente. La confrontación con el texto de Marx se puede resolver mediante una elaboración de nuevo tipo; el método empleado por la FEKS le induce a edificar, en este conflicto con la «dialéctica del desarrollo histórico», una construcción aproximada al cine intelectual de Eisenstein.

Construcción menos coherente de lo que exigía un cine «genéricamente ideológico». En lugar de la homogeneidad y de la pureza clásica, la abundancia es la primera conquista del Excentricismo. Pero en esto prevalecen, sobre todo, las observaciones directas, el «ojo armado».

La primera etapa —desarticulación de la visión y del lenguaje— deja lugar a una libertad de significados: reglas cruzadas, dependencias y desplazamientos. *La Nueva Babilonia* se sirve de procedimientos, códigos, figuras, etc., planteadas, citadas y alusivas a varios films contemporáneos. El proyecto de síntesis de las artes, de los códigos y de los estilos, se realiza desde el principio en forma de citaciones, de críticas...

El concepto de interpretación crítica —en primer lugar, interpretación crítica de otros films— ya está presente desde los comienzos de la actividad de la FEKS.

En el montaje teatral *El matrimonio*, hay un homenaje

excéntrico a Charlot (inserción de un film). Más tarde se producen «films de citaciones» como *La ruta del diablo,* en el que el triste Lebedev encuentra toda clase de «préstamos».

En todo caso, el film, gracias precisamente al recurso a una iconografía preexistente, ya manifiesta la voluntad de un trabajo basado en la productividad de los materiales. El montaje y la impresión, hacen ya mucho más que dirigir deliberadamente las futuras conquistas de la FEKS en dirección más bien a la «colisión» (Eisenstein) que a la «adición» (Pudovkin), siendo *La huelga,* por otra parte, la única referencia literal del film.

El abrigo y *S.V.D.* —escribe Tynianov— se concibieron como argumentos polémicos contra los films de los directores tradicionales; por tanto, en primer lugar, son una respuesta film por film, en que la concepción global de cada uno se opone, en una lucha sin exclusión de golpes, a la concepción contraria del cine: la del viejo cine poszarista.

La flagrante regresión de los momentos «impresión» y «montaje» en *El abrigo* y en *S.V.D.,* es correlativa a una experiencia distinta e igualmente enriquecedora. En efecto, estos momentos están incluidos en la fase de guión. El gusto a la citación, a la citación complacida, como «atracción» posfuturista, encuentran una legitimación y una profundización teórica en la problemática de la «traducción intersemiótica». Los signos no son inocentes —la lección de la colaboración con Tynianov— o, por lo menos, no lo son más de cuanto lo sean también los conceptos, añadirá Eisenstein.

«No hablábamos nunca de vanguardia. Decíamos arte de izquierdas», declaró Kozintsev. La FEKS sólo podía construir un «cine de izquierdas», tomando como punto de partida lo que ya existía: y ante todo, por consiguiente, el cine norteamericano. Itinerario muy distinto, a pesar de que desemboca en conclusiones análogas, del cine «genéticamente ideológico» de Eisenstein. En *La Nueva Babilonia,* que es, indudablemente, la más conseguida de las empresas de desconstrucción-síntesis de la FEKS, y puede que de toda la filmografía «de ficción» soviética, la crítica todavía se ejerce de film a film y, sobre todo, de nivel a nivel de la producción del film.

Por un lado, la reintegración (nuevo reconocimiento) del montaje como crítica de la «transparencia»; del otro, la recuperación del programa ideológico fundamental del cine soviético, que encuentra su coherencia en las nociones de productividad y transformación. Fundar, para difundir el cine, un método materialista. Está claro que Zola, Manet, Daumier y Renoir, serán anexionados a lo figurativo del film, con igual derecho que los mismos films, no por ser copias exactas (de época) de una realidad, sino como momentos (convencionales) en la re-producción de esta realidad. Es natural que los críticos dogmáticos no hayan comprendido nada de este funcionalismo del film, puesto que el realismo positivista por ellos predicado se orientaba en sentido completamente opuesto, o sea, en el sentido

de una copia de la realidad, dada como criterio absoluto. En 1929, Eisenstein observa en «Fuera de cuadro»:

> «El realismo positivista no es en absoluto la forma correcta de la percepción. Sólo tiene la función de una forma determinada de estructura social que introduce, después de la autoridad estatal, el conformismo estatal de las ideas.»

Mayor peso parece tener la acusación de oscuridad, repetida incansablemente, según parece, más que contra cualquier otro film de la década de los años veinte (exceptuado *La tierra*); cuando la dinámica de la narración se produce, por medio de un proceso de abstracción-re-construcción, tan sólo en términos políticos:

> «Aquí los soviéticos demuestran cómo hay que realizar un film histórico cuando no se pretende mostrar únicamente la superficie de la historia, sino que se quiere captar y dar forma a las fuerzas económicas y políticas motoras de la historia» (Alfred Durus, «Die Rote Fahne», 16 de agosto de 1929).[12]

La resultante de estas coordenadas, paralelas e intersecciones, no reducible a las mismas, es *La Nueva Babilonia.* En Kozintseva y Trauberg, lo mismo que en Eisenstein, o en Brecht, llegados al marxismo-leninismo a través de un proceso intelectual, más que a través de una práctica, el estudio de Marx se correlaciona con un sistema productivo, y es, en un primer tiempo, formal: creación de obras marxistas antes de «pegarse a Marx», como escribe Kozintsev. Recordemos el doble lapsus de la carta escrita en francés de Eisenstein a Moussinac:

> «Creo estar capacitado para invertir todo mi sistema. [...] Esta cinematografía será genéticamente ideológica, porque su materia será una "puesta en pantalla" de los... y he aquí una especie de golpe de escena, me falta la palabra esencial de toda esta grafomanía, mi explicación se convierte en una charada. Y sin tener un diccionario a mano. Bueno, tomemos la palabra en alemán: *begriff*... Pero no existen *begriff (griffes) absolutos.* Siempre son "clásicos" (de la palabra "clases" y no "clasicismo").»

5. Cada uno de los ocho actos (acto: división material de la representación, correspondiendo cada uno, idealmente, a un conjunto —proyección de un rollo con acompañamiento musical—

aislado por dos interrupciones) es el desarrollo de un antagonismo, que deriva de una sucesión de variaciones, reiteraciones o rimas internas.

1.er acto: *La guerra*	Burguesía/Obreros
2.º acto: (el baile)	Burguesía/Vendedora, después periodista después Burguesía/Alemanes
3.er acto: *El cerco*	Alemán/Trabajadores + Guardia Nacional + Periodista después Trabajadores/Soldado (campesino)
4.º acto: *El 18 de marzo*	Pueblo (París)/Burguesía + Ejército después Mujeres/Hombres después Pueblo/Soldados + Oficiales los de Versalles
5.º acto: (La Comuna)	La Comuna/Versalles
6.º acto: *49.º dia de lucha*	La Comuna (Gobierno)/Versalles Comuneros/los de Versalles
7.º acto: *La Paz y el orden*	Soldado/Burgueses + Ejército
8.º acto: *El Tribunal*	Ejército/Soldado/Comuneros

El primer acto es la exposición programática del antagonismo de clases inicial.

Después de los títulos de créditos, el film empieza con un intertítulo «La Guerra», seguido por un encuadre que pasa del *flou* al claro; primer índice del partido plástico y antinaturalista tomado, que se aparta del film: una locomotora cargada de banderas, ideograma de la guerra (industria pesada + patriotismo), que se repetirá a lo largo de los dos primeros actos, hasta la aparición de los soldados alemanes a caballo (y el irónico naufragio del ideograma, la locomotora, tomada desde un ángulo oblicuo, que parece sumergir cuerpos y bienes).

El segundo encuadre, encuadre de miradas, establece un espacio común con el primero. La figura dominante del film, el campo-contracampo, engendrada por la oposición binaria inicial, asume de repente una autonomía en relación con esta matriz. Aquí, la simple yuxtaposición de los planos crea un espacio ideológico (y no, como en las acepciones convencionales, un espacio inventado, que presenta posibilidades de espacio-fuera, etc.). Este segundo encuadre, dibuja, caracteriza y produce, al mismo tiempo, un sentido nuevo en el encuadre que le precede. De esta manera, los rostros feroces que aplauden a la guerra al grito (letreros) de «¡A Berlín!» y «¡Degolladlos!», por un lado introducen a la burguesía bajo el aspecto de una jauría que exalta a la muerte —(procedimiento aditivo, montaje «fragmento por fragmento» de Kulechov y Pudovkin)— y además también modifican de rebote los atributos del primer encuadre, denuncian su mentira (guerra de la burguesía y no guerra patriótica). El encuadre presenta alguna de las figuras principales de la burguesía (entre otras, la mujerona y la niñita), cuyo papel de espectadores volverá a aparecer en el 6.º acto y preludiará la matanza de la Comuna. A «¡Degolladlos en Berlín!» responde, en el 5.º acto, *La Marsellesa* atribuida a los de Versalles (letrero: «Que una sangre impura inunde nuestros campos»), y después, en el 6.º acto, con una simetría literal, rara en el cine, «¡Degolladlos en París!».

No puede hablarse aquí de campos y contracampos en el sentido convencional, puesto que el principio mismo del film consiste en desplazar continuamente la frontera que separa el espacio del film de un espacio ideológico, indicado por signos de unión o de contraste. Lo mismo ocurre con los distintos montajes paralelos o alternados, de los cuales es imposible decir si su ubicación es el espacio, el tiempo o el concepto, y si las dos series cruzadas acabarán por unirse. El ejemplo más flagrante, el único caso destacable en el cual se produce la conjunción, es al final del 6.º acto: el soldado que ha tomado por asalto una barricada (París) se vuelve extenuado (hacia la cámara cinematográfica) y es aplaudido por los burgueses-espectadores (desde las «colinas de Versalles»).

Serán dos letreros, rimas ideológicas, los que conducirán a la definición de la burguesía mostrándonos la circulación y el despilfarro del dinero.

En el primero —«¡La Guerra! Todas las entradas vendidas»— se articulan el tema de la opereta, con las variaciones que seguirán: baile, fiesta, orgía y repeticiones. Con estas variaciones, que parecen menores, puramente rítmicas, la escena de la burguesía es denunciada como escena de comedia, de parodia: se aplaude a la bandera, pero son los espectadores del teatro que aplauden una revista vulgar en la que dos faranduleros miman a Francia que aplasta a Prusia.[13]

Con el letrero «¡La Guerra! Los precios han subido», la agitación improductiva del cabaret es sustituida por la agitación

de la tienda, que domina todo el final del acto. Pero la intensificación del ritmo, el shock y la combinación de los encuadres entre sí y los del gran almacén «Nueva Babilonia», que han compuesto el principio de la acción, aumentando su intensidad, producen otros conceptos y los unen a los enunciados desde el principio.

Poco después de la primera presentación del Gran Almacén, en el momento del título «Los precios aumentan», la aparición de los obreros trabajando, vueltos hacia la cámara, coro dirigido hacia el espectador y aislado de otros espacios (obtenido con la totalidad de la fotografía, el ritmo interior y la dirección de las miradas), demuestra cómo están unidos entre sí los de la guerra, de la opereta-prostitución y del gran almacén. Como puede verse, el antagonismo de clases, incluso en este primer acto, interviene más bien tarde; a partir de este momento, el motivo obrero tomará un lugar siempre en aumento. Su aparición es correlativa del primer empuje al primer plano de cada personaje (en particular, el Dueño, la Dependienta). Sólo en el cuarto acto (cuando los soldados se niegan a disparar), los trabajadores aislados, sitiados y cercados, comienzan a convertirse en cercadores y después, al principio del quinto acto, en vencedores: siendo entonces cuando el coro habla («Porque estamos más contentos, somos más felices, etc. Esto es lo que la Comuna, nuestra Comuna, ha decidido»).

En este primer acto se ven en la obra —que une en un solo espacio la partida para la guerra, la muchedumbre de quienes están dispuestos al linchamiento, la Francia nacionalista, la opereta y la circulación de las mercancías y del dinero— los principios formales que se repiten de acto en acto. No hay desarrollo dinámico indicado en la estructura de los actos, puesto que cada uno señala una etapa, al principio igual que la anterior, del proceso histórico. Por un lado, hay una evolución «estática» (en el sentido eisensteiniano), en la cual las grandes unidades reproducen las pequeñas; y por otro, una suma de los actos de acuerdo con las relaciones históricas de fuerza.

Lo literal de la transposición de Marx garantiza la carga de significados, o si se prefiere, la productividad dramatúrgica: como Brecht en *Los días de la Comuna,* la FEKS hace subir la burguesía a las colinas de Versalles.

6. También es ejemplar el cuarto acto («El 18 de marzo por la mañana»), eje del film, en el que aparece una acción distinta al desarrollo de los antagonismos iniciales. En efecto, con la aparición del soldado campesino (3.er acto), dichos antagonismos se confrontan con una conciencia distinta de la Dependienta. La relación entre la masa y cada una de las figuras ya no es una relación orgánica, sino contradictoria. Es decir, que no está prevista —como cuando Eisenstein, deteniendo la acción, aísla un «tipo» de la masa *(Octubre)*—, sino que se crea a cada cambio de encuadre. Los distintos personajes ya no actúan como masa (*Potemkin:* uno para todos,

todos para uno), sino que la ocultan o la descubren, la contradicen, se integran o se separan de ella.

A partir de este momento, esto será lo que realiza la narración: la intervención de nuevas figuras en un antagonismo estabilizado, y la articulación de estas figuras que provoca una nueva contradicción (todo el papel del soldado, pero también la irrupción en el campo, desde arriba, de un parisién que, algo más adelante, se pone a quitar los adoquines de la calle).

El cuarto acto, que podría callficarse de «eisensteiniano», en referencia literal a la escena del «castillo de popa» (2.° acto) del *Potemkin,* es un ejemplo de ello. La creación del cine intelectual se realiza comenzando por procedimientos sencillos, codificados por Griffith: montaje alternado narrativo e ideológico, enriquecido y subvertido en vistas a un impacto político; en fin, hay una coincidencia figurativa (erótica) sorprendente con *Lo viejo y lo nuevo* (1929). Las unidades significativas y la relación entre las mismas (escenas, secuencias, encuadres, copias de encuadres, etc.), están en perpetuo movimiento.

Ante todo, el montaje cruzado que abre la mayor parte de los actos. Primero, «18 de marzo por la mañana: la Guardia Nacional de los trabajadores vigila sus cañones», después «Se prepara el "estreno" de la opereta». El segundo tema, indicado al principio como una simultaneidad, introduce una nueva afirmación del motivo múltiple de la danza de burguesía. Desde el primer encuadre de la serie, queda claro que la alternancia es tanto ideológica como narrativa (pero sigue siendo primitiva, del tipo de la de David Wark Griffith que —en *A Corner in Weath* (1909)— oponía los festines de un especulador a una cola de gente frente a un panadero); tipo de oposición esquemática, a la que se acostumbra reducir *La Nueva Babilonia.*

Este procedimiento codificado se halla acentuado por un doble significado, puesto que la palabra *gotoulis* indica al mismo tiempo los ensayos de la opereta, que siguen con viejas comparsas del oficio, y los preparativos a la traición del ejército.

Este doble significado, más que una función narrativa (como en el cine clásico) o articulatoria (Eisenstein), parece conectarse a la noción de «contagio» indicada por Tynianov en «El léxico de Lenin polemista»: «La palabra sufre el *contagio* [en francés en el texto] del sentido de la frase y asume, en substitución de su propio significado, el significado general de la frase». Con este procedimiento, un nuevo sentido une ambas series: colusión del capital (libertinaje, baile, despilfarro) con el ejército, que corresponde al proyecto indicado en el acto anterior: «volver los cañones de los obreros contra los obreros» (suplantando el proyecto de enriquecimiento y de conquista, nuevo índice de la represión que tendrá lugar en los dos últimos actos). En este caso, el «contagio», en lugar de producir un nexo o una asociación, como en el caso de la lengua, se apoya en la discontinuidad del cine y en su carácter conflictivo y mecánico.[14] Dando un

nuevo salto, esta discontinuidad se desarrollará, en todo el fragmento central del acto, en un solo espacio —el espacio de la pequeña colina— y siguiendo el procedimiento del campo-contracampo, aplicado, desde ese momento, a parámetros espaciales y también conceptuales.

Se comprueba, con este ejemplo de doble utilización (ideológica y espacial), la deformación sistemática de todas las coordenadas espaciotemporales.[15] Evidentemente, el corte es más complejo que el simple cambio campo-contracampo con que se inicia el fragmento: El oficial. Una mujer le mira desde el pie de la pequeña colina. El tercer encuadre, desmintiendo los dos que le preceden, reanuda la oposición en el interior del cuadro: el oficial en primer plano, la mujer al fondo. La producción de un sentido unívoco y lineal (la revuelta popular), se funda en procedimientos derivados de la discontinuidad, de la elección del ángulo visual restringido del cine (el rechazo del *establishing shot*), de la producción de movimiento por adición de encuadres fijos y de la producción de una idea o de un instante gracias a este movimiento inventado.

Después del letrero «¡Más aprisa!», cinco mujeres a los pies de la colina. Vuelta a la acción de los soldados que se esfuerzan en hacer avanzar los cañones. En el encuadre siguiente, las mujeres ocupan el centro de la pantalla. Una de ellas se separa de las demás y se adelanta. Letrero: «¿Qué hacéis?»

Se pasa de los tipos (el oficial, la primera mujer) a la muchedumbre, que integra a los personajes (mujeres, muchachas). Con el sucesivo avanzar de las mujeres, se pasa (del grupo al movimiento) a las figuras individuales, metonímicas de la muchedumbre. Por ejemplo, en el intercambio entre la Dependienta y el Soldado, conflicto de clases erotizado por la presencia de dos personajes en el mismo encuadre; posteriormente, la intervención de la leche, primero servida por la Dependienta al Soldado y después transformada en acción colectiva. Al contrario que al principio del segmento, en esta nueva acción el corte procede por tipos, por selección y no por adición: mujeres de París, viejos soldados campesinos y los letreros («¡Qué muchachos tan guapos!» «¡Si fuera más joven!») que forman parte de la tipificación. Con la brutal interrupción de la acción (Letrero: «¡Ya no hay leche!»), la llegada de la Guardia Nacional y la negación de los soldados a disparar, se vuelve a la escena de la opereta.

La inquietud-perplejidad del Dueño y después la cólera, que funcionan como signo, como gag, ponen de relieve la atracción, excéntrica o eisensteiniana, de la conclusión «en *calembour*» (como antes la caída de la locomotora en el momento de la derrota del ejército francés): «La frase nos deja más bien la impresión de una sucesión fónica que acaba con una palabra fácil y casi desposeída de sentido lógico, pero potente en su expresividad articuladora» (Eijenbaum a propósito de Gogol).

El final del acto señala el paso hacia otra cualidad (el

estado de guerra), la divergencia definitiva de las dos series, un movimiento centrífugo en el que los personajes desaparecen completamente como cualidades sicológicas y se transforman en portadores del mensaje de clase, idéntico o divergente al de la masa. Esto es lo que sucede con el personaje de la Dependienta, separado del movimiento de la masa durante todo el final de este acto, y se opone al mismo, y de la escena nocturna de la marcha de las tropas, cuando ella intenta retener al soldado: necesidad de unión entre trabajadores y ejército, y no enriquecimiento sentimental de la secuencia-prototipo del *Gran desfile* (1925), de King Wallis Vidor, escena —ejemplar de la narración clásica hollywoodiana— de la marcha de las tropas, en la que Renée Adoré intenta retener a John Gilbert.

7. En *La Nueva Babilonia* el personaje nace orgánicamente del «espíritu de masa», por estar destinado a «convertirse en generalización» (Kozintsev). La cristalización del significado se hace patente en la figura del Dueño: representación del capital (conducta de nuevo rico, trajes demasiado anchos) + poder capitalista = violencia militar (el redoblar del tambor que acompaña de manera distinta desde su aparición). Finalmente, en el transcurso del film, asume todos los caracteres de la burguesía imperialista: figura de gárgola gótica después de Versalles y una gran cólera, después del miedo por su propiedad. Esta escena («¿Habéis querido jugar a amos? ¡Yo os enseñaré!») es la única manifestación tradicional de Excentricismo del film, en la cual las bocazas y la dilatación física insisten por contraste en las mezquinas proporciones (auto-citación invertida de una escena de *El abrigo*) y lo confunden, en definitiva, por alusión, con el «enano sangrante» (ausente del film, como todo personaje histórico).

Respecto al trabajo acerca del actor en *La Nueva Babilonia*, se encuentran los elementos de una síntesis de las elaboraciones de la tipificación Eisenstein, Pudovkin y FEKS en ciertos momentos *(La ruta del diablo)*, y de las más específicas de la Fábrica del Actor Excéntrico. Releamos Nedobrovo:

> «La FEKS no muestra una emoción estática de por sí. La FEKS pasa por encima de ella y muestra las causas exteriores después de las cuales esta emoción se manifiesta. El proceso de las relaciones recíprocas del hombre con las condiciones externas ya se encuentra, así, analizado. Precisemos que tales condiciones no ejercen una influencia uniforme en las manifestaciones exteriores de la emoción humana, sino que esta influencia varía siguiendo los trazos característicos y las cualidades que el individuo posee.»

Tratándose no sólo de la emoción, sino de la causalidad histórica, este pasar por encima asume otro nombre: gesto social. Pero este ademán nunca ha sido autosuficiente, nunca se ha confun-

dido con el «instante cargado de significados» del que habla Barthes:[16] siempre inserto en el juego de las relaciones formales, porque dirección y elecciones de los encuadres no son solamente momentos sucesivos del mismo movimiento, sino unidad del montaje (montaje en el tiempo y en el espacio) en relación de equilibrio dialéctico entre sí. En la sucesión de instantes construidos por la FEKS —donde la pregunta es ésta: ¿a quién debe aislarse?, ¿qué campo escogerá el soldado?—, individuo y masa sólo pueden actuar el uno contra la otra. Al fin y al cabo, el instante del que habla Barthes (Marfa, en *La línea general,* se arranca los vestido o, por el contrario, Madre Coraje muerde), se retarda constantemente en *La Nueva Babilonia,* y el film se convierte, por encima de todo, en la historia de este retraso. La relación refleja establecida con el espectador durante los primeros actos, se desequilibra desde el momento de la entrada «en escena» del Soldado, con la introducción de un personaje que repite de acto en acto su posición fuera de la historia («Yo no tengo nada que ver con vuestros cañones. Quiero volver a mi pueblo»), y su actitud en la historia (el sostén de los versalleses). Usufructuando una estructura simétrica, palanca de acoplamiento, por tanto, de la narración, este tercer término (efectivamente, el «tercer término» de la historia de la Comuna) interviene episódicamente en cada acto; más concretamente, en la segunda parte de cada acto, sin nunca concluirlo, menos cuando es «aplaudido» por una clase distinta de la suya —en el 6.° acto— después de Versalles, precisamente por esta manifestación positiva de pertenecer a un campo.

Aunque el soldado parta hacia Versalles, mate al zapatero en la barricada e incaute una pala para enterrar a los fusilados, su ceguera nunca constituye algo distinto a una posibilidad de aplazamiento. La elección de partido no ocurre nunca: al soldado se le relega fuera del film, toda la estructura del film le relega a nuestros días, el final le designa explícitamente como lo esencial: «Volveremos a vernos, Jean...» «Los Comuneros volveremos».[17]

El que este personaje, literalmente excéntrico, sea el que soporta toda la problemática de la toma de conciencia, es debido a que Kozintsev y Trauberg plantearon en términos nuevos la cuestión del destinatario, de la relación activa que una obra materialista procura establecer con el espectador.

N. B. Este texto desarrolla, siguiéndola de cerca, una relación efectuada durante la semana de estudios acerca de la FEKS, celebrada en Venecia en mayo de 1972, con la presencia de Kozintsev y Trauberg.

En aquel momento se trataba de hacer hincapié en una investigación y una reflexión iniciada en el seno del equipo de *Cahiers du Cinéma,* cuyo resultado principal había sido la publicación de dos números especiales («Rusia años veinte» y «Eisenstein»).

También parecía necesario ir en contra del sentido dogmático y sectario asumido entonces por esta investigación.

Actualmente, la utilidad de este texto es muy relativa. Éste tiene, sin duda, el cometido de proporcionar las bases para continuar, partiendo del ejemplo de estos objetos particulares (los films de la FEKS, las vanguardias en la Unión Soviética), los trabajos acerca de la relación literatura-política-ideología (siguiendo, por ejemplo, los de Claude Prevost y Jean Thibaudeau).

Está claro, por otra parte, que un texto ulterior no podría pasar por alto las implicaciones de la citación de Gramsci en la nota 11; tendría que precisar la relación de la utopía de un cine teórico con la política y el carácter popular del arte; y por consiguiente, individualizar, sin historicismo, la relación del «cine intelectual» con el realismo socialista, ya se halle en las polémicas acerca del «hombre viviente», ya en la reflexión de Kozintsev y Trauberg, desde *La Nueva Babilonia* a *Sola*, y desde *Sola* a *La Juventud de Máximo*.

Notas

1. Serguei Tretyakov, «Nuestro cine», en VOKS, «El Cine, lengua internacional para la comprensión de los pueblos», Moscú, 1928, citado en S. Tretyakov, *Die Arbeit des Schriftsellers*, Rowohlt, Hamburgo, 1972.

2. Éste era el sentido de mi intervención en el coloquio de Venecia en mayo de 1972.

3. En G. M. Kozintsev, *Gluboky Ekran*, Iskusstvo, Moscú, 1971, pp. 99 a 122.

4. En este discurso, Stalin desarrolla, según parece por vez primera, la tesis de la acentuación de la lucha de clases en el período de la construcción del socialismo.

5. Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films. Band 1: 1885-1928*, Henschel Verlag, Berlín (RDA), 1972, pp. 362 a 364.

6. *Das Russische Revolutionsfilm. 64 Bilder eingereitet von A. W. Lunatscharsky*, Orell Füssli Verlag, Zurich-Leipzig, 1929.

7. Marie Seton, *Eisenstein*, Éditions du Seuil, París, 1957, pp. 444 a 446.

8. Jean Thibaudeau, «Lénine, les formalistes et nous», en *Interventions, socialisme, avant-garde, littérature*, Éditions Sociales, París, 1972, pp. 156 a 163.

9. Carta de Kozintsev de 2 de junio de 1972.

10. Louis Althusser, «"Le Piccolo", Bertolazzi e Brecht (Notes pour un théâtre matérialiste)», en *Pour Marx*, François Maspero, París, 1968, pp. 131 a 152; versión catalana: *Per Marx*, Editorial Garbí, València, 1969.

11. «Para el hombre político toda imagen "fijada" a priori es reaccionaria: el político considera el movimiento en su devenir. Por el

contrario, el artista tiene que tener imágenes "fijadas" y fundidas en su forma definitiva. [...]. El artista representa necesariamente "lo que hay", en cierto momento, de personal, de inconformista, etc., de una forma realista. Por esto, desde el punto de vista político, el político nunca estará contento del artista y nunca podrá estarlo: siempre le encontrará atrasado en relación con los tiempos, siempre anacrónico, siempre superado por el movimiento real». A. Gramsci, *Letteratura e vita Nazionale*, Einaudi, Turín, 1966, p. 13. (Versión catalana: *Cultura i Literatura*, Edicions 62, S. A., Barcelona, 1966; versión castellana: *Cultura y Literatura*, Ediciones Península / Edicions 62, S. A., Barcelona, 1973.)

12. Citado en «Sowjetischer Film in Deutschland: 1922-1923. Eine Dokumentation», en *Film Wissenschaftlinche Mitteilungen*, n.º 3/67, Berlín (RDA), 1967.

13. Acerca de este tema, el texto de *Cahiers du Cinéma*, entre otras cosas: «En *La guerra civil en Francia*, Marx presenta sistemáticamente sus figuras burguesas en términos teatrales, re-indicando literalmente los efectos teatrales del razonamiento político de sus representantes y presentando tales representantes en términos conscientemente caricaturescos...» (Versión catalana: *La guerra civil a França el 1871*, Edicions 62, S. A., Barcelona, 1970; versión castellana: *La guerra civil en Francia*, Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1976).

14. Véanse los intentos de Kozintsev y Traubeg, desde *Las aventuras de Octobrina* a este último film mudo, de utilizar y dar importancia al fotograma único.

15. «Moskvin había filmado el encuadre de conjunto con el objetivo destinado únicamente a los retratos... Había izado los actores en una plataforma, cambiando de tal forma las relaciones entre el primer plano y el dinamismo de la acción que se desarrollaba en segundo plano», etc. (G. M. Kozintsev, *op. cit.*).

16. Véase *Le Plaisir du texte*, París, 1973; versión castellana: *El placer del texto*, Siglo XXI de España Editores, S. A., Madrid, 1974.

17. En la partitura de Shostakovitch para el film, proporcionada a José Guinot, aparecen algunas páginas borradas después del final del último acto. Hemos obtenido confirmación de un epílogo que seguía después de los últimos encuadres del film que conocemos, al encontrar, en el número de *Sovietsky Ekran* de finales de 1928, el guión de Kozintsev y Trauberg correspondiente a la «séptima parte» (o sea el 7.º y el 8.º actos).

Algunos encuadres finales caracterizan definitivamente al Soldado como el protagonista del film, lo mismo que en la historia (el «álbum de los héroes»). De repente, su ceguera se encuentra representada en el film y él mismo es designado como prototipo («Te acostumbrarás»). El espectador, juez de esta complicidad o de esta culpabilidad, se encontrará de nuevo en una situación de reconocimiento omnisciente. En el final que conocemos, el Soldado está ya fuera del film, así como se han dejado fuera las exclamaciones de los comuneros.

George Kraiski

De Gogol a Gogol

A la memoria de
Grigory Mijailovic

Mayo de 1972. A los cincuenta años de su nacimiento, la Fábrica del Actor Excéntrico de Kozintsev y Trauberg ha vivido una segunda corta vida en Venecia, Italia.

«Estamos sentados, con Trauberg, delante de una de las mesas colocadas formando un cuadrado, en el Aula Magna de la Universidad de Ca' Foscari. Sobre nuestras cabezas flotan, rodeadas por un azul luminoso, las delicadas diosas venecianas de Tiepolo, envueltas en sus túnicas diáfanas. Las diosas tocan trompetas de oro, mientras los reunidos leen sus relaciones: "Los aspectos lingüísticos, sicológicos [...] del Excentricismo..."». Esto dice Kozintsev en su segundo libro de memorias, *La dimensión de la tragedia.*[1]

En aquella ocasión, se proyectaron en Venecia, entre otras cosas, casi todos los primeros films de la FEKS. «Inventábamos estos espectáculos —sigue diciendo Kozintsev en su volumen— cuando en los oscuros huecos de las escaleras, los ascensores parecían encallados para siempre entre un piso y otro, y los edificios eran auténticos bloques de hielo. Inventábamos los manifiestos del Excentricismo en la obscuridad, al incierto resplandor de una lámpara de petróleo. Mordidos por el hambre y por el frío, concebíamos un carnaval en honor de la electrificación. Y ahora, aquí, en Venecia, las palabras se confrontan con otras palabras. ¿No sería más justo confrontarlas con los paisajes?... Los espectáculos tuvieron una vida corta, y entre tanto el paisaje ha cambiado radicalmente».[2]

Del «paisaje» existente a principios de la década de los años veinte, substancialmente parecido al descrito por Shklovsky en *Nacimiento y vida de la FEKS*, se podría deducir que la «historia» de aquel tiempo, su «dimensión trágica», cuentan para el director soviético más que cualquier otro factor artístico o estético. Kozintsev, que primero estuvo comprometido con las obras de la vanguardia, «cuando la Revolución hinchaba las velas incluso de quienes no la

habían comprendido» (Shklovsky), obligado posteriormente a pasar bajo las horcas caudinas del estalinismo, con sus terrores y los casi inevitables pequeños compromisos cotidianos, que a los diecisiete años había partido del «paisaje» de Gogol, de *El matrimonio*, «electrificación de N. V. Gogol» (1922), y de *El abrigo* de cuatro años después, acaba volviéndose, después de dos films basados en Shakespeare y uno en Cervantes, hacia un proyecto grandioso que constituye un regreso: una síntesis cinematográfica del mundo espiritual de Gogol y de *su* Rusia, el proyecto de una «gogoliana».

Es de esto de lo que Kozintsev me hablaba en Venecia, del valor del «paisaje», como ambiente histórico y geográfico global, de su *Hamlet* antiestaliniano y de su nuevo proyecto. Hablaba de ello con su tono ausente y su aspecto de perfecto *gentleman* inglés de cultura multiforme y elegante. En sus palabras, volvía a encontrar la atmósfera tan amada por los intelectuales rusos del primer trentenio del presente siglo: la blokiana y obsesiva tempestad cósmica que amenazaba la ciudad espectral de Pedro el Grande, por cuyas calles deambulaba el mísero Akaky Akakievitch y la orgullosa Nariz, mientras el diabólico y absurdo organillo desafinado del Nozdrev de *Las almas muertas* impone las reglas, tan absurdas como íntimamente desafinadas, de la banalidad cotidiana y de sus ritos vacíos, a fantasmas que se creen hombres. En las palabras de Kozintsev percibía un cálido soplo humanista, pero no conseguía penetrar en las razones culturales y tal vez políticas de un cuadro para mí substancialmente kafkiano. Kozintsev había respuesto a mi evidente escepticismo —una empresa casi irrealizable en el plano cinematográfico, le dije—, con una mirada más bien fría. «Ya está escrito», acabó diciendo.

Ahora que, tras la muerte del director, han sido dados a conocer extensos fragmentos de sus «cuadernos de trabajo» *(iz rabocich tetradey)* y el tratamiento cinematográfico inacabado de su *Gogoliana*,[3] creo haber comprendido algo más.

«Casi han transcurrido cincuenta años: es el momento de llevar hasta el fondo los pensamientos incompletos de 1926».

En los dos volúmenes de las memorias vuelvo a leer: «De niño [...] tenía un libro predilecto... En él se narraba la historia de una nariz que viajaba en un coche».[4] «Entonces, en los años de nuestra juventud, Gogol nos parecía nuestro, el más "de izquierdas", como se decía en aquellos tiempos, en el campo artístico [...]. Después lanzamos a Akaky Akakievitch al vacío de las plazas, a buscar, en la noche de la capital zarista, una criatura humana con la que compartir su propio dolor [...]. Intentamos llevar a la pantalla lo grotesco de la historia».[5]

El trágico grotesco gogoliano, que parece penetrar más

de un siglo de vida y de historia rusa (de lo que se dio perfecta cuenta Meyerhold en su «sátira amonestadora» el *Inspector general*, de 1926); el helado soplo de la tempestad blokiana con su ruido precursor de catástrofes para millones y millones de Akaky Akakievitch, de estos «rostros semiborrados por la vida» que nos observan desde los lienzos de Filonov; San Petersburgo, «la más fantástica de las ciudades, con su historia más fantástica que la de cualquier otra ciudad del mundo» (Dostoievsky), con sus *personajes importantes*, las *narices* de carreras fulminantes, dirigidos hacia aquellos que Gogol define como «departamentos de infamias y absurdos»; la Perspectiva Nevsky, «símbolo de toda iniquidad e hipocresía», con su *ronde* cotidiana, «compleja e intrincada porque dentro sólo hay vacío», que sigue el ritmo del encendido de los faroles por parte de un personaje: Hado (para Kozintsev hubiera tenido que ser el mimo Marcel Marceau); los pintores, los artistas pobres en sus mansardas, tentados a menudo por el espejismo del bienestar material, dispuestos a veces a prostituirse frente al Poder y a perder el «alma», o sea, el arte en que creen; y, por último, la némesis histórica final, con los Akaky Akakievitch, ya difuntos, lanzados a la persecución de las Narices para quitarles por la fuerza sus abrigos... Leemos: «Nadie, en la inmensa ciudad, recordó que aquel ser humano había vivido [...]. Fue entonces cuando el castigo se desplomó sobre los *personajes importantes*» (*Cuadernos*, n.° 2/1972 y n.° 1/1973). Los muertos cogen a los *personajes importantes* por las solapas y les arrancan los abrigos de los hombros, en un clima general de Inundación, de caos destinado a destruir una manera de vida decididamente hostil al hombre y a cada uno de sus sentimientos auténticos, de caos que azota la ciudad de Pedro, mientras en las clínicas siquiátricas, desde sus celdas, los marginados y los locos «curados mediante agua fría en la cabeza», lanzan sus aullidos en la noche, su desesperada protesta e imploración (en un *cupio dissolvi* típicamente gogoliano), formulada en las palabras con que termina el *Diario de un loco*, ese «delirio maravilloso acerca de la tristeza humana» (Pacini Savoy): «¡Salvadme! ¡Sacadme de aquí! ¡Dadme una troyka con rápidos corceles! Siéntate, cochero; suena, cascabel; caballos, ¡lanzaros al galope! Sacadme de un mundo como éste.»

Éstos son, esencialmente, los temas gogolianos que, entre 1969 y 1971, mientras trabajaba en el *Rey Lear*, inspiraron a Kozintsev, sintiendo ya fermentar en su mente la idea del nuevo film.

En las variantes escritas cambian las soluciones de la trama, se modifica la imagen fílmica, pero el planteamiento general no cambia nunca: Rusia, artistas rusos, civilización «falsa y embustera», opresión y némesis. «Éste es un film sobre los artistas, sobre los artistas rusos» (*Cuadernos*, n.° 12/1970 y n.° 1/1971).

La diferencia entre los «pensamientos inacabados» sobre Gogol de 1926 y los de 1970, estriba en la nueva y precisa orientación ideal y política de Kozintsev, en el acento puesto en la «bondad»

substancial de la naturaleza humana de los Akaky Akakievitch y en el relieve dado a la necesidad del castigo final de las Narices. Es el fruto de una experiencia, de toda una vida y de una seria recuperación de los grandes modelos de la literatura rusa del siglo XIX.

> *«La tragedia sublime de la literatura rusa: el obscuro, maléfico y sangriento abismo entre lo que tendría que ser y lo que es» (Setiembre-noviembre de 1970).*

Como antes Tynianov, en su cine-narración «a la manera de Gogol», Kozintsev, al construir la *Gogoliana,* se inspira en el material de las *Narraciones de San Petersburgo,* pero, al contrario de Tynianov, lo hace inspirándose en las cinco: *La Perspectiva Nevsky, La nariz, El abrigo, El retrato* y *El diario de un loco.* Entre los personajes que utiliza sobresalen Piskarev, un pintor soñador que al final se cortará la garganta o será encerrado en una clínica para enfermos mentales; La Nariz y el mayor Kovalev, su propietario; Akaky Akakievitch y su antagonista, el *personaje importante,* en constante proceso de ósmosis con Kovalev-Nariz; el usurero asiático de *El retrato,* símbolo de Baal y del Maligno; Proprishcin, el empleadillo estatal del *Diario de un loco,* en proceso osmótico, a su vez, con Piskarev, el pintor de la primera narración.

Kozintsev se esfuerza en implicarlos a todos ellos en un ballet fantasmagórico, que raya en lo macabro: el de la Perspectiva Nevsky, apoteosis, como ya se ha visto, de una civilización vacía e insensata, hundida en el «barro viscoso» de una *routine* hecha de costumbres y falsas y absurdas actitudes, en un lento y constante proceso de *obezdushivanie* (sofocación del alma), en el cual sólo los Kovalev y las Narices, cada vez más *personajes importantes,* presuntuosos y «convencidos de saberlo y poderlo todo», se sienten completamente a sus anchas.

«El punto central es la tremenda personalidad profética —esto es, lo esencial, ¡profética!— de Gogol, que mantiene unido este diabólico calidoscopio», escribe Kozintsev, volviendo a referirse varias veces a este «instinto» profético, comparándolo con el ejemplar de Dostoievsky.

Al identificar su propia concepción o, mejor aún, «sensación» del mundo con la de Gogol, Kozintsev pone en evidencia de este último, además del instinto profético, la «profunda necesidad de justicia que anima a todo artista que lo sea de verdad». «El tormento de la palabra es tormento de la conciencia», concluye diciendo. Y éstas son palabras de quien conoce diversas y opuestas interpretaciones de la obra gogoliana; de quien ha leído y cribado los escritos acerca de Gogol, tanto de Belinsky como de Rozanov, de Tynianov, el brillante, aunque no excesivamente original ensayo de Nabokov,

de 1946, pero, sobre todo, el estudio, hoy día clásico, de Eijenbaum.[6] El de partir del «sentimiento de la justicia» podría parecer una elección precisa de Kozintsev, mientras que se trata, más que nada, de una confesión, de la protesta de un artista ruso contra una «historia» *inaceptable* que le ha sido impuesta, que ha tenido que sufrir. Una protesta que quiere transformar en materia artística, para librarse, como escribe, del grito que le aprieta la garganta.

«En otros tiempos me parecía que el cine era el arte al que más quería, mientras que ahora comprendo que se trataba de una experiencia interior, de la que el film era una especie de prolongación. Actualmente, es una especie de grito que no ha podido darse, un sufrimiento que hay que volver a probar. Y del cual librarse» (primeros meses de 1971). Y sigue diciendo: «¿De qué ha nacido el arte? Si se hace caso de los libros, del instinto sexual, de los procesos laborales, de los ritos religiosos... y de muchos otros fenómenos de la vida animal y humana. Todo debe ser cierto: existen varios tipos de arte. El arte que yo prefiero ha nacido, según creo, del sentimiento de la *JUSTICIA (cuvsto spravedlivosti).* Existe, pero cuesta sentirlo [...]. En los genios, se convierte en pasión. En Gogol, Tolstoi, Dostoievsky [...]. Son varias etapas: justicia, sufrimiento y compasión».[7]

Es, esto se nota, una afirmación típicamente, tradicionalmente «rusa», a la Vengerov, para quien la principal característica de la gran literatura rusa es la de haberse encontrado siempre por encima de la esfera de los intereses puramente artísticos. Y es también la primera característica del intento creativo de Kozintsev, de su *Gogoliana.* Casi hasta el final, la búsqueda de la invención expresiva parece brotar del impulso ético y de posiciones ideales substancialmente roussonianas y tolstoianas, como crítica integral de cierto tipo de historia y de civilización, pero, sobre todo, de posiciones eslavófilas, al tiempo que el director persigue su sueño de obra maestra, del *nastoiashcee delo,* de la obra verdaderamente útil, que obsesionó a Gogol hasta su muerte.

«Vuelvo a sentirme seguro, hasta la próxima crisis de desconfianza en mí mismo: esto es lo que sirve, aquello de lo que uno tiene que ocuparse, de la obra verdaderamente útil» (enero de 1973.)

Para Kozintsev, la historia es algo en lo cual no suelen «salir las cuentas» y «las razones no valen absolutamente nada», mientras está en curso un proceso aterrador «en el que se pierde todo y no se adquiere nada», y del que nace el «embrión de un mundo (en rapidísimo desarrollo) en el que reinan los objetos, mientras el hombre es envilecido y humillado» (*Cuadernos,* n.º 12/1970 y n.º 1/1971).

Las consideraciones de Kozintsev acerca de la historia y acerca de la civilización, acerca de Rusia y de su literatura moderna, en cuyos orígenes encontramos «la trágica toma de conciencia de la

fallida fusión entre elementos vitales: los nacionales y los que irrumpieron no a través de la ventana, sino del agujero abierto a golpes de hacha por Pedro el Grande. Desde entonces, todo ha sido un remiendo»; nos llevan, como decía, a un filón de pensamiento substancialmente eslavófilo: el espíritu de la auténtica Rus' fue deformado por Pedro y su «agujero», a través del cual penetró en Rusia la malsana civilización de Occidente. El odio de Kozintsev por la «civilización de los objetos», alineados en orden de batalla en los escaparates de la Perspectiva Nevsky, recuerda la descripción apocalíptica de Londres hecha por Dostoievsky en sus *Notas invernales sobre impresiones estivas,* que al fin y al cabo vuelve a llevarnos al más castizo y tradicional espiritualismo evangélico de una Rus' en la que el sentido de hermandad y solidaridad es más congénito que en Occidente con su «exasperado individualismo».[8] Vuelve a llevarnos a esa ansia de espiritualidad que empuja al autor —Gogol, Dostoievsky, Tolstoi o Chejov— a sufrir y a hacer sufrir a sus personajes por medio del «horrible barro viscoso de las minucias cotidianas que envuelven nuestra vida». Para Kozintsev, «el gran descubrimiento del arte ruso», estriba en haber sabido describir y representar a fondo esta persistente amenaza de vida artificiosa, alienada y continuamente distraída de lo «esencial», en haber puesto de relieve esta auténtica tragedia.

«Soy partidario de la vanguardia, soy partidario de Gogol, Dostoievsky, Shakespeare».

Kozintsev admite claramente, aunque sin recurrir a términos y definiciones precisos, que ésta es su concepción actual, éste su dolorido humanismo. Habla de herencia «que se le ha venido encima, que le ha caído sobre los hombros». Tras malgastar con la FEKS, en su juventud, el patrimonio del Mack Sennett de las mil correrías técnicas de la primera vanguardia cinematográfica, «llegó el día —y entonces, yo ya había pasado por muchos días duros— en que el cuadro se me presentó en toda su claridad: detrás mío no había faroles parpadeando, peleas entre actores cómicos y policías bigotudos con fugas por los tejados, a mis espaldas no había el siglo XX cinematográfico norteamericano, sino el siglo XIX ruso, con su arte cargado de remordimientos, con el martirio de Gogol y Dostoievsky, la dignidad de Blok y la enormidad de sus mundos interiores, su necesidad de participar, de ofrecer una respuesta, el dolor que a ellos les produjo una herida espiritual todavía abierta y sangrante. ¿Cómo soportar el peso de semejante parentesco? ¿Declarar (¡a mí mismo!) que soy un cineasta, un empleado que confecciono ilustraciones para el cine? Es fácil decirlo...».

Determinada por un estímulo moral tan violento, la *Gogoliana* tendrá lógicamente que ser una auténtica condensación

de «rusismo». «*Gogoliana*. El terror ruso, la sensación de lo cerca que está el abismo, de cómo se abre ante nosotros [...]. El abismo y cómo superarlo: la lengua y la fuerza de la lengua rusa» (*Cuadernos*, n.º 12/1970 y n.º 1/1971).

Pero antes de «escribir» su film, Kozintsev todavía tuvo que escoger la manera definitiva de su Gogol. Protagonista y profeta. Cuyo lenguaje se ilumina felizmente con la teoría del *skaz* mímico, declamatorio, formulada por Eijenbaum. Mientras, basándose en las consideraciones de este último, Kozintsev parece preocuparse de lo estático de la intriga y de lo exiguo de la *fábula*, lo vemos añadir de improviso, «todo cuanto se ha escrito acerca de las modificaciones del *skaz* y del lenguaje, es justo pero insuficiente. Existe, además, nuestra idea, nuestra percepción —extraordinariamente intensa— del hacer histórico: las substituciones, las correlaciones, los acrecentamientos de insignificancias, de tonterías cotidianas, y de los procesos que se ocultan detrás de todo ello y que conciernen tanto a la historia como al alma humana, capaces de estallar en un sangriento absurdo, en una creciente desaparición de significados y de espiritualidad, de hundirse en una sima» (mayo-agosto de 1971).

Una clara y repetida confusión entre series distintas, entre estimulantes, aunque no completamente nuevas intuiciones de carácter social-filosófico y búsquedas genéricas de un lenguaje cinematográfico apropiado; el continuo oscilar entre Eijenbaum y el empeño puramente ético de origen belinskiano, pero que es aún más genuinamente propio de Kozintsev y de su historia personal, parecen destinar su «film escrito» a un fracaso que sobrevino puntualmente. Al enfrentarse con un material como el gogoliano, el director soviético olvidó por completo palabras que sin duda conocía: las de Babel, citadas por Eisenstein en *Cine y literatura*. «Escribir un guión es algo parecido a llamar una comadrona en la noche de bodas».[9]

Tengo delante las primeras cincuenta cuartillas de la *Gogoliana* de Kozintsev, precedidas por dos agudos y acertadísimos esbozos de su propia mano: a la derecha, el señor Naricita, bufo renacuajo recién nacido, entre un par de botas con espuelas; a la izquierda, impresionante Narizota, con su buena capa y sombrero de copa. Debajo, escrito con letra pequeña: «Algo de ratonil».

He aquí, ante nosotros, un ejemplo, uno de los más difíciles, de lo que podría definirse, a la Roman Jakobson, intento de «traducción intersemiótica», aunque muy distinto del que Pietro Montani se ocupa extensamente en otra parte de este mismo volumen.

Además, el guión va precedido por lo que puede casi definirse como una declaración programática, de la cual me parece oportuno ofrecer resumidos los fragmentos esenciales.

No es una adaptación cinematográfica, escribe Kozintsev, ni un film histórico. No se trata de costumbres y tipos caricaturescos, pertenecientes a un pasado lejano. Se trata de actualidad viva, pero no de actualizar un clásico. La fuerza de las *Narraciones*

de San Petersburgo estriba en la profundidad de los pensamientos y sentimientos expresados en ellas y en la capacidad de previsión de los procesos históricos y de los conflictos cuya solución actualmente buscamos y que Gogol consiguió captar en su estado embrionario. La verdadera importancia del ciclo de San Petersburgo no es de carácter humanitario, sino que estriba, por el contrario, en la violencia de la negación de Gogol, en su indignación contra una civilización de carácter completamente exterior, contra una ordenación social fundada en la avidez y la desigualdad. El film no tendrá que reproducir el carácter, los pensamientos y los sentimientos de los personajes, sino principalmente los de su protagonista: Gogol. El film se ha concebido como una sinfonía compuesta por algunos motivos fundamentales: lo natural y lo fantasmagórico, lo cómico y lo trágico. Deberá reproducirse, en la pantalla, la gigantesca dimensión del intento creador gogoliano. El film deberá rodarse en estrecha colaboración con Dimitry Shostakovitch y con el empleo de las más modernas técnicas de filmación.

Sólo que aquí se habla mucho de «contenidos» y poco de «formas».

«La forma es una carga de dinamita colocada debajo de la banalidad cotidiana» («Cuadernos», n.º 1/1973).

Hasta aquí Kozintsev se ha expresado acerca de la «forma», en términos más bien genéricos y algunas veces contradictorios. El único punto invariable es el fundamento rítmico, «de ballet y sinfónico» del film en gestación, entendido substancialmente como un fresco musical. «Gogol es ritmo»; «el ritmo insulso, que no tiene nada que ver con Gogol, de las llamadas adaptaciones cinematográficas»; «en mi caso, la acción no ha de ser el desarrollo de una trama, en la que la estructura se determina por la sucesión de los acontecimientos, sino como un ballet, una sinfonía...». Con un empleo creativo del color y del sonido *preciso*, tal como resulta en el tratamiento. ¿Existe un modelo en el cual inspirarse? Respuesta: «Parece un vuelo a la Luna: tengo que descubrir un mundo completamente peculiar e inmenso: el planeta Gogol [...]. Aquí sólo existe Meyerhold» (*Cuadernos*, n.º 12/1970 y n.º 1/1971).

Meyerhold, y por tanto el ya recordado *Inspector general* de Gogol, el Meyerhold de 1926, el mismo año, conviene recordarlo, de *El abrigo* de Kozintsev y Trauberg, el *Inspector*, o sea, el poema teatral sobre Gogol y sobre Rusia, el montaje sinfónico en 15 episodios extraídos de las seis variaciones de la obra, sobre el fondo de la Perspectiva Nevsky y de *Las almas muertas*, con plataformas móviles, violentamente extrañantes, y con el célebre final «de juicio universal» (L. Grossman).[10] Todo ello en clave de «realismo musical», de acuerdo con la definición de Meyerhold.[11]

Éste había declarado en una entrevista: «La obra es actual, es una sátira amonestadora». Lo que, al fin y al cabo, constituye el meollo de las líneas antepuestas por Kozintsev a su tratamiento, no puede librarse de la semejanza entre los dos finales: de caos con el grito de los locos y de juicio universal con camisa de fuerza para el Alcalde.

El modelo está, por tanto, muy vivo en la mente de Kozintsev: la amarga y desesperada ironía de Gogol y la invención expresiva de Meyerhold, constituyen los fundamentos y la estructura de su proyectado edificio artístico.

Entre finales de 1970 y principios de 1971, leemos en los cuadernos: «La esencia del arte ruso es la línea Gogol-Dostoievsky-Meyerhold-Shostakovitch. El fenómeno debido al cual el continuo condensarse de la banalidad cotidiana *(byta)* provocará el estallido, la catástrofe». Ésta es, esencialmente, la forma que Kozintsev buscaba, la «carga de dinamita» para situarla debajo de aquella banalidad y trivialidad cotidiana *(obydenshcina i poshlost)* que Meyerhold había tomado como blanco en 1926: son la «densidad, compactibilidad y elevada gradación de lo infuso», son lo grotesco meyerholdiano, su realismo fantástico, los personajes-máscaras, las continuas, provocativas y desmixtificadoras puestas al desnudo del procedimiento, y así sucesivamente. Con este patrimonio en su propio haber, Kozintsev se preparaba para enfrentarse con el obstáculo: el muro del lenguaje de Gogol, la «traducción intersemiótica».

En el tratamiento publicado en *Iskusstvo Kino,* el desarrollo parece bastante acertado. Prólogo: tempestad sobre la tierra rusa y, a continuación, inmediatamente, puesta al desnudo del procedimiento: el color (paleta, tubos, proceso de nacimiento, en la pantalla cinematográfica, de un cuadro). Dinamismo rítmico peculiar (en los límites perceptivos de simples indicaciones sobre el papel) del juego cromático. Música y pantalla grande con los títulos de cabecera. Nuevo y repetido encendido cromático, acompañado por la *polka* de los coches pasando como flechas por la Perspectiva Nevsky. Sin embargo, llegados a este punto, irrumpe en el inicio «sinfónico» el diálogo, *fielmente* gogoliano, arrancado del contexto literario general del «juego» narrativo gogoliano, casi didáctico; y, como es natural, el tratamiento pierde todo aspecto de organización funcional: el nivel de metaforización cae bruscamente, se descuida la espacialidad temporal y el *script* se exfolia en sus componentes para ceder el paso al tan temido sucederse de situaciones argumentales. En los cuadernos de enero de 1973, se lee: «Sobre el papel ha salido una auténtica vergüenza [...]. El error acostumbrado: transformar una narración en tratamiento cinematográfico y no un poema trágico y *trágico-grotesco* en material plástico dinámico». «Un director cinematográfico que se ha olvidado de la óptica y del montaje. He tomado como punto de partida mi experiencia anterior: los textos shakespearianos». Un director, quisiera añadir, alejado demasiado tiempo y no, por supuesto, por propia voluntad de sus propios orígenes artísticos.

Conclusión: «Toda reseña cinematográfica de las peripecias gogolianas, dotada de alguna semejanza con el verdadero contexto de la obra, es completamente inconcebible».

> *«Me esfuerzo en "desarrollar", en sacar a la luz los motivos gogolianos, pero que nunca se me ocurra aclararlos, destruyendo sus raíces y su misterio» (mediados de 1971).*

Estas palabras deberían expresar la preocupación constante de Kozintsev, mientras de 1971 a 1972 iba anotando variantes de soluciones expresivas, a veces opuestas entre sí. Es consciente de los peligros potenciales de la predicación moral inherente, según él mismo, en el material que se acumula sobre su mesa de despacho. De ello deriva —lo notamos en los apuntes— un proceso paralelo; por un lado, de vuelta a determinados momentos teóricos esenciales de la vanguardia histórica rusa: *commedia dell'arte*, improvisación, función de la máscara, aversión por la «literatura» y la «sicología»; por el otro, de tardías, pero netas aperturas hacia lo inacabado de la obra artística, hacia la necesidad de reproducir no un mundo, sino el *proceso* creativo y formativo, mientras éste se desarrolla en la mente del autor. «En lugar de mostrar los personajes, mostrar cómo nacen y se convierten en realidad para después disolverse en ella, parecidos a sueños confusos que se disuelven en la conciencia del autor».

Corolario: una repentina y declarada aversión por el diálogo gogoliano, del que el tratamiento preparado por Kozintsev sufrió los daños. A través de los cuadernos de apuntes, asistimos a una carrera desenfrenada y patética, hacia la «obra abierta». Algunas páginas están dedicadas por entero a Shklovsky, a este «poeta de los estudios literarios», a sus «asociaciones», sólo aparentemente fortuitas y a la aparente falta de sistema en su manera de exponer. «El lenguaje de los artículos de Shklovsky no era un método de exposición, sino pensamiento en acto».

De esta manera, Kozintsev, que había partido en busca de un mundo y de un mensaje fundamentalmente acabados y definidos, arriba a la «obra abierta», no ciertamente nueva, después de Valery, Empson y Umberto Eco. La sombra de Kafka («no hay nada tan abierto y ambiguo como sus libros») reaparece en la última parte de los cuadernos de apuntes, cargada de metáforas realizadas y marcada por un profundo semisubconsciente deseo de expresar, a través de Gogol, ya no una interpretación del drama histórico ruso secular, sino una verdadera y auténtica metáfora del mundo actual.

Como en otros escritos de Kozintsev,[12] junto a los nombres de Kafka, Shklovsky y Meyerhold, aparece el de Fellini (aunque

falta la puntual cita del ejemplar *Fellini, ocho y medio*). «¿Quién sería capaz —muerto Meyerhold, naturalmente— de representar todo esto? Federico Fellini».

El director soviético distingue nexos precisos entre las arlequinadas y las mascaradas trágicas de Meyerhold y Fellini, en la constante inspiración, de ambos, en un mundo que oscila entre «cementerio y music-hall», en el drama grotesco del artista, clown-profeta, en el binomio «carnaval-misterio» de Bachtin.

En vísperas de su muerte, Kozintsev perseguía atormentadamente, como otros artistas de su generación que habían sobrevivido al estalinismo, su propia juventud, la vanguardia de aquellos años, ya convertida en «histórica», y —en parte inconscientemente— el arte contemporáneo, en la más extensa acepción del término, a cuyos desarrollos él mismo había dado una contribución nada indiferente: «Tienes que llegar, por tu propia cuenta, a una idea determinada, una idea completamente tuya, y comprender que es vieja y de todo el mundo. Entonces te parece que finalmente puedes empezar a trabajar en serio. Pero es demasiado tarde... ¡Una historia vieja como el mundo!»

Notas

1. G. M. Kozintsev, *Prostranstvo tragedy*, Iskusstvo, Leningrado, 1973, p. 170.

2. *Ibídem*, p. 171.

3. G. M. Kozintsev, *«Gogoliana». Iz rabocich tetradey* (*Gogoliana*. «De los cuadernos de trabajo»), en *Iskusstvo Kino*, n.º 5/6/7, 1974, pp. 103 a 123, 94 a 107 y 83 a 109, respectivamente. El tratamiento sin terminar, titulado *Peterburg skie povesti* («Las narraciones de San Petersburgo»), en *Iskusstvo Kino*, n.º 10, 1973, pp. 161 a 189. Para otros fragmentos de los «cuadernos de trabajo», véase una vez más *Iz rabocich tetradey*, en Neva, n.º 11, 1973, pp. 200 a 213. El tratamiento publicado en octubre de 1973 iba precedido por algunas necrológicas. Sabemos, por el crítico E. Surkov, que «no era por casualidad que Grigory Mijailovitch observaba, con profundo interés, aunque desde cierta distancia y con despego, pero con muchísima atención, la actividad cinematográfica desarrollada por él mismo y Trauberg en sus años juveniles. Le parecía especialmente digna de la máxima consideración la idea, nacida hacía ya algún tiempo en nuestra redacción, de un debate teórico de amplias proporciones dedicado a la FEKS. Y, sigue diciendo Surkov, cada vez que se proyectan —por ahora, desgraciadamente, sólo en la Cinemateca de Estado— los primeros films de Kozintsev y Trauberg, se ve claro que se trata de un arte cuyo ciclo no ha concluido, que *todavía continúa*» (cursiva de Surkov). Son palabras de las cuales, dado el lugar de su publicación, conviene tomar nota. «¡Volvamos a la FEKS!», había escrito Kozintsev entre una referencia a la pantomima sintética *La vida del hombre*, de Marcel Marceau, y otra al entierro de *Entreacto* (*Entr'acte*, 1924), del joven René Clair.

En la segunda necrológica, Dimitry Shostakovitch, indicado por Kozintsev en sus cuadernos como futuro coautor de la *Gogoliana*, define al amigo difunto como «uno de los más notables constructores de la gran cultura soviética», mientras que, en la necrológica siguiente, Andrei Arsenievitch Tarkovsky, el autor de *Andrei Rublev* (1966, no estrenado hasta 1971) y *Solaris* (1972), nos advierte de que «todo Leningrado acompañó el féretro de Kozintsev en su último viaje», y observa, entre otras cosas: «Comprendí qué clase de hombre era cuando necesité su ayuda. Lo recordaré toda la vida». Y más adelante: «Creo que sería feliz si pudiera saber que, para honrar su memoria, seremos capaces de hacer por lo menos lo estrictamente necesario: perdonarnos los unos a los otros».

La última necrológica, especialmente afectuosa, es la de la Kuzmina, protagonista de algunos films de la FEKS, entre ellos *La Nueva Babilonia*. En la breve «nota introductoria» con que en *Iskusstvo Kino* se inician los tres capítulos de los cuadernos de trabajo, S. A. Gerasimov, actor y más tarde director, que fue uno de los primeros en adherirse a la FEKS, habla, a propósito de Kozintsev, de un «proceso de maduración» y lamenta el hecho de que a un hombre «le sea concedido comprender tanto y vivir tan poco».

A su vez, al presentar los cuadernos publicados en la revista leningradense *Neva*, el crítico B. Bursov se refiere a un efecto «purificador», derivado de la lectura de las páginas de Kozintsev. Llegado a este punto, más que un comentario salen espontáneamente de la pluma otras líneas del director ya difunto. «No se trata solamente del desarrollo del talento artístico, sino de la manera en que se ha vivido, de cómo se ha adiestrado la conciencia: se trata de las tentaciones que se han o no vencido. Se trata del pan ganado con facilidad o con gran fatiga» (*Neva*, n.º 11, 1973, p. 201). Y todavía, acerca de uno de los principales conocedores de Gogol, de aquel Eijenbaum que hace años Roman Jakobson me contaba que murió por un fallo cardíaco que le ocasionó una «polémica» pública, tan violenta como inmotivada, Kozintsev escribe: «No los artículos, sino la vida ejerce una auténtica influencia. En los últimos años, Eijenbaum vivía cerca de mi casa. Nos encontrábamos a menudo. Llevaba siempre la cabeza muy erguida. Sus cabellos obscuros se aclararon cada vez más y se volvieron completamente blancos. Siguió una época mala para él. Un día me telefoneó: "Puedes felicitarme —escuché su voz—. Mi nombre ha aparecido nuevamente en la prensa. En la *Revista de Medicina*. Dice: 'El caso del enfermo E...' E soy yo. 'A pesar de los síntomas de la enfermedad, escribe el articulista, el enfermo sigue todavía vivo'". No los artículos, sino los hombres ejercen una auténtica influencia. Su forma de saber mantener erguida la cabeza». *La dimensión de la tragedia*, cit., p. 169.

4. G. M. Kozintsev, *Gluboky Ekran*, cit., p. 37.

5. G. M. Kozintsev, *Prostronstvo tragedy*, cit., pp. 171 y 172.

6. En sus continuos intentos de «exorcizar» al Gogol que Dostoievsky define como el «gran demonio» y, aún más, su lenguaje peculiar, Kozintsev se me aparece a ratos «moralmente insatisfecho del arte y artísticamente insatisfecho de la moral». (Pacini Savoy, *Introduzione a tutti i racconti di N. V. Gogol*, Roma, 1957, p. VIII). El haber leído tantos estudios acerca de la figura y la obra de Gogol, no hace más que acrecentar sus dudas. «Todo viene del hecho de que nada está claro, y tampoco estaba claro para Gogol. [...] Gogol crítico realista, Gogol romántico, Gogol simbolista, Gogol místico religioso y Gogol fundador de la literatura rusa»

(*Cuadernos*, enero de 1973). Es decir, a grandes rasgos: crítico realista para la ortodoxia soviética, romántico para Gorky (Vase Vittorio Strada, *Gogol', Gorkij, Cechov*, Roma, 1973, pp. 11 a 35), simbolista para Briusov, místico religioso para Merezkovsky y «Fundador de toda la literatura rusa para Belinesky, padre de los de los intelectuales democráticos rusos y para su escuela».

7. En ruso, *spravedlivost, stradanie, sostradanie.* Aquella compasión o, mejor dicho, piedad, considerada por Dostoievsky como la principal característica de la literatura rusa.

8. F. M. Dostoievsky, *Zimnie zametki o letnich specatleniach,* en *Obras Completas*, Nauka, Leningrado, vol. V, 1973, pp. 78 a 80; versión castellana: *Obras Completas*, 6 vols., Editorial Vergara, S. A., Barcelona, 1969-1972.

9. S. M. Eisenstein, *Literatura i kino,* en *Obras Escogidas,* 6 vols., Iskusstvo, Moscú, vol. V, 1966, pp. 525 a 529.

10. Al Alcalde, la cabeza le daba vueltas; furioso, daba saltos a un lado y a otro, y entonces, en medio de un ruido ensordecedor, se sacaba a escena una enorme camisa de fuerza y, obedeciendo a una orden impartida con anterioridad por el Alcalde para festejar el noviazgo de su hija, se elevaba un coro de gritos festivos, comenzaban a sonar las campanas y se desenfrenaban los violines de una orquesta judía y los silbatos de los policías. Desde abajo subía un telón blanco que anunciaba, en grandes caracteres, la llegada del auténtico inspector general.

11. V. Meyerhold, *Neskolko zamecany k postanovke Revizora na scene gosudarstvennogo teatra imeni Vs. Meyerhold v 1926/27 godu* («Algunas observaciones acerca del espectáculo *El Inspector General,* representado por el Teatro de Estado Vsevolod Meyerhold durante la temporada 1926-1927»). En la colección *Gogol i Meyerhold, Nikitinskie subbotniki,* Moscú, 1927, p. 83.

12. Véase en G. M. Kozintsev, *Gluboky Ekran,* cit., pp. 220 a 228.

Filmografías

a cargo de **Eric Schmulevitch**

Films de la FEKS

Las aventuras de Octobrina (Pochozdenya Oktjabriny), 9 de diciembre de 1925; 3 partes, 980 metros; Sevzapkino & Feksfilm; guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; dirección artística, B. Tchaikovsky; operadores, F. Verigo-Dorovsky e I. Frolov; intérpretes, Z. Tarchovskala (Octobrina), E. Kumelko (el *nepman*), S. Martinson (Poincaré), A. Cerep (Mr. Réclame), F. Knorre (del M.O.P.R.), E. Kiaksht (pope), N. Boyarinova (portera), Piatnicky (aviador), G. Rappoport (miliciano), D. Fishov (pasajero), D. Milovzorov, V. Lande.

Mishka contra Yudenic, «Las aventuras extraordinarias del vendedor de periódicos Mishka con la guardia blanca» *(Mishka protiv* Youdenica «Nebyvalyie prikliucenia gazetcika Mishki sredi belogvardeicev»), 1925; 2 partes, 680 metros; Sevzapkino; guión, I. Kukina, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operador, F. Verigo-Dorovsky; escenografía, E. Eney; intérpretes, Shura Zavyalov (Mishka, el vendedor de periódicos), P. Pona (espía de los blancos), S. A. Gerasimov y A. Kostrickin (dos soplones), E. Kumeiko (general Yudenic), E. Gal (fotógrafo), A. Aleksandrov (periodista), T. Vencel (domador de osos), Y. Zeimo (muchacho).

La ruta del diablo (Cortovo Koleso) o *El marinero del «Aurora» (Morlak S «Avrory»)*, marzo de 1926; 2100 metros; Leningradkino; guión, A. Piotrovsky; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; ayudantes de dirección, M. Geraltovsky y S. Shliarevsky; dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; intérpretes, P. Sobolevsky (Vania Sorin), L. Semenova (Valia), S. A. Gerasimov (prestidigitador), E. Gal (Koko, el saltimbanqui), A. Cerep (propietario del cabaret), N. Gorodnicy (gestor), V. Lande (bailarina de café), S. Martinson (director de orquesta), E. Kumeiko e I. Berzin (dos pilluelos), Y. Zeimo (muchacha de mala vida), A. Kostrickin (uno de la mala vida), V. Plotnikov (miembro del ejército de salvación), A. Kostomolosky (anticuario acaparador), A. Arnold (redactor), A. Kapler (marinero noruego).

El abrigo (Shinel), 10 de marzo de 1926; 7 partes, 1920 metros; Leningradkino; guión, Y. Tynianov, basado en *El abrigo* y *La Perspectiva Nevsky*, de N. V. Gogol; operadores, A. N. Moskvin y E. Mijailov; escenografía, E. Eney; ayudante de dirección, Y. Shpis; segunda unidad, S. Shkeyarevsky, V. Petrov y D. Fisov; dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; intérpretes, A. Kostrickin (Akaky Akakievitch Bashmackin), A. Eremeeva («Criatura celestial»), S. A. Gerasimov (maestro-cantor), A. Kapler («el personaje sin importancia» y, después, «el personaje muy importante»), Y. Zeimo (ayudante del sastre), E. Gal (sastre), V. Plotnikov (oficial de policía), P. Sobolevsky (empleado).

El hermano menor (Bratishka), 1927; 6 partes, 1584 metros; Sovkino (Leningrado); guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; ayudante de dirección, Y. Shpis; intérpretes, P. Sobolevsky (chofer), Y. Zeimo (muchacha del garaje), V. Plotnikov (perito), S. Martinson (director del trust), A. Kostrickin (director de trust), S. A. Gerasimov (segundo chofer), T. Gureckaia (conductor de tranvía).

S.V.D. (S.V.D.) o *La Unión para la Gran Causa* o *Nieves ensangrentadas (Soyuz Velikogo Dela)*, 23 de agosto de 1927; 6 partes; 2100 metros; Sovkino (Leningrado); guión, Y. Tynianov y Y. Oksman; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; ayudante de dirección, Y. Shpis; dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; intérpretes, S. A. Gerasimov (Medox), A. Kostrickin (su criado), P. Sobolevsky (Sukanov, el lugarteniente), K. Chachlov (Vishnevsky, el general), S. Magarill (su mujer), Y. Zeimo (muchacha del circo), M. Michel (Weissmar, el general), Bronshtein (el tambor), V. Fedosiev (oficial), L. Semenova, N. Miciurin.

Olvida el camino (Pozabud pro kamin), 1927; guión, Vladimir Maiakovsky, escrito exprofeso para la FEKS; no realizado. En 1928 Maiakovsky se sirvió del mismo para escribir su obra de teatro *La chinche (Klop)*.

La Nueva Babilonia (Noviy Vavilon o *Al asalto del cielo — Shturm Neba)*, 16 de marzo de 1929; 8 partes, 2200 metros; Sovkino (Leningrado); guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; música, D. Shostakovitch; asesor histórico, A. Molok; ayudantes de dirección, S. Bartenev y S. A. Gerasimov; segunda unidad, M. Egorov y S. Shkliarevsky; intérpretes, E. Kuzmina (Louise Poirier, la dependienta), P. Sobolevsky (Jean, el soldado), D. Gutman (dueño), S. Magarill (actriz), S. A. Gerasimov (Lutro, el periodista), S. Gussev (Poirier padre), Y. Zeimo (Teresa, la modista), A. Genshkova (lavandera), E. Cervyakov (soldado de la Guardia Nacional), A. Kostrickin (primer dependiente), A. Zarzickaia (muchacha de la barricada), V. I. Pudovkin (vendedor), A. Arnold (diputado), O. Zakov, L. Semenova.

Sola (Odna), 10 de octubre de 1931; 7 partes, 2200 metros; Soyuzkino (Leningrado); guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; técnico de sonido, L. D. Arnstam; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; música, D. Shostakovitch; operador de sonido, I. Volk; intérpretes, E. Kuzmina (institutriz), P. Sobolevsky (su hijo), S. A. Gerasimov (Presidente del Soviet), M. Babanova (su mujer), Van Liu Sian (*bai* o *kulak*),

Y. Zeimo (joven institutriz), B. Cirkov (muchacho de la cabina telefónica). Kozintsev desmintió que este film fuera rodado primero en versión muda y después sonorizado (Véase *Les Maîtres du cinéma soviétique au travail*, París, 1964, p. 20).

La juventud de Máximo (Iunost Maksima o *Bolshevik)*, 27 de enero de 1935; 9 partes, 2678 metros; Lenfilm; guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; música, D. Shostakovitch; operador de sonido, I. Volk; ayudantes de dirección, N. Kosheverova, L. Lokshina y M. Nesterov; acordeón, M. Makarov; intérpretes, B. Cirkov (Máximo), S. Kayukov (Dema), A. Kulakov (Andrei), V. Kibardina (Natasha), M. Tarchanov (Polivanov), M. Shcelkovsky (maestro de obras), S. Leontiev (ingeniero), P. Volkov (obrero), B. Blinov, V. Sladkopevcev.

El retorno de Máximo (Vozvrashcenie Maksima), 23 de mayo de 1937; 12 partes, 3082 metros; Lenfilm; guión y dirección, G. M. Kozintsev, L. Z. Trauberg y L. Slavin; operador, A. N. Moskvin; escenografía, E. Eney; música, D. Shostakovitch; operadores de sonido, I. Volk y G. Chutoriansky; ayudantes de dirección, N. Kosheverova, M. Geraltovsky y A. Gurvic; intérpretes (además de los actores antes citados), A. Kuznecov (Turaiev), M. Zarov (burócrata), A. Zrazevsky (Erofeev), A. Chistiakov (Mishcenko), V. Vanina (Nicolay), A. Bondi (Menshevik), V. Merkuriev (estudiante), Y. Tolubeev (esquirol).

El barrio de Vyborg (Vyborgskaia storona), 2 de febrero de 1938; 12 partes, 3277 metros; Lenfilm; guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operadores, A. N. Moskvin y G. Filatov; escenografía, V. Vlasov; música, D. Shostakovitch; operadores de sonido, I. Volk y G. Chutoriansky; ayudantes de dirección, A. Gurvic, N. Kosheverova e I. Frez; segunda unidad, L. Karaseva y V. Ivanov; trucajes, A. Andzan y V. Sokolov; intérpretes (además de los actores antes citados), M. Shtrauch (V. I. Lenin), L. Liubashevsky (I. M. Sverdlov), N. Uziviy (Evdokya, la mujer del soldado), Y. Tolubeev (Bugai), B. Zukovsky (abogado), D. Dudnikov (Ropshin), I. Nazarov (Lapshin).

Vida de Carlos Marx, 1939-1940; film preparado durante un año y después abandonado.

Selección bélica cinematográfica n.º 1: Encuentro con Máximo (Boevoi Kinosbornik n.º 1: Vstreca s Maksimon), 1941.

Selección bélica cinematográfica n.º 2: Escucha el telégrafo (Boevoi Kinosbornik n.º 2: Shlucai na telegrafe), 1942, rodado en colaboración con Leo O. Arnstam.

Gente sencilla o *Los hombres sencillos (Prostie liudi)* o *Tempestad (Buria)*, 1945; no estrenado hasta 1956; 8 partes, 2147 metros; guión y dirección, G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; operadores, A. N. Moskvin y A. Nazarov; escenografía, E. Eney y D. Vinicky; música, D. Shostakovitch; operador de sonido, I. Volk; montaje, V. Mironova; intérpretes, Y. Tolubeev (Eremin, el director de fábrica), O. Lebzak (Eremina, su mujer), B. Zukovsky

(Micheev, el ingeniero jefe), F. Babadzanov (Achbacev), Y. Korcagina-Aleksandrovskaia (madre de Varvara), I. Kudriavceva (Varvara Shapkina), L. Emelianceva (Sasha), V. Kolcin (Ivanov), T. Peltcez (Plaksina), A. Ciriaev (Romka), A. Lerikov (Kizlyakov), K. Adasevsky (cocinero). Kozintsev repudia este film montado sin su participación (véase *Cinéma 64*, n.º 90, noviembre de 1964).

Films de Kozintsev solo

Pirogov, 1947; guión, Y. German; operadores, A. N. Moskvin, A. Nazarov y N. Sifrin; escenografía, E. Eney; música, D. Shostakovitch; intérpretes, K. Skorobogatov, V. Cestnokov, O. Lebzak, N. K. Cerkasov, A. Dlky.

Belinsky, 1953; guión, Y. German, E. Serebrovskaia y G. M. Kozintsev; operadores, M. Magidson, A. N. Moskvin y S. Ivanov; intérpretes, S. Kurilov, A. Borisov, V. Cestnokov, Y. Tolubeev.

Don Quijote (Don Kishot), abril de 1957; guión, G. M. Kozintsev y Shvarc; operadores, A. N. Moskvin, A. Dudko, Y. Gritzus y E. Rozovsky; escenografía, E. Eney y V. Altman; música, Kar-Karaev; intérpretes, N. K. Cerkasov (Don Quijote), Y. Tolubeev (Sancho Panza), S. Birman, S. Grigorieva, Maksimov.

Hamlet (Gamlet), 1963; guión, G. M. Kozintsev; operador, Y. Gritzus; escenografía, E. Eney, G. Kropacov y S. Virsaladze; música, D. Shostakovitch; intérpretes, I. Smoktunovsky (Hamlet), A. Vertinskaia (Ofelia), M. Nazvanov (Claudio), Y. Tolubeev (Polonio).

El Rey Lear (Korol Lir), 1969-1971; guión, G. M. Kozintsev, según la obra de William Shakespeare traducida por Boris Pasternak; operador, Y. Gritzus; escenografía, E. Eney y V. Utlityko; música, D. Shostakovitch; rodaje previsto en Ivangorod, en Georgia y en Armenia durante dos años; intérpretes, Y. Larvet (Lear), E. Radzin (Gonerila), A. Petrenko (Osvald), V. Emelyanov (Kent), R. Odomaltis (Edmund), A. Vokal (Duque de Cornwall), D. Barnionis (Duque Albani), V. Cendrikova (Cordelia), O. Dal (el bufón), L. Mervin (Edgar), G. Volcek (Regana).

Films de Trauberg solo

La actriz (Aktrisa), 1943; guión, N. Erdmann y M. Volpin; operador, A. N. Moskvin; intérpretes, G. Sergeeva, M. Zarov, B. Bobockin.

Se van los soldados (Sli soldaty), 1958; guión, L. Z. Trauberg.

Las almas muertas (Miortvie dushy), 1960; guión, L. Z. Trauberg.

Viento libre (Volny vietier), 1961; codirección, A. Tutishkin; guión, V. Vinniko, V. Krat y V. Tripot; operador, A. Kalcatil; intérpretes, L. Skirda, N. Rumianceva, A. Lazarev.

Films híbridos del Excentricismo

Serguei Mijailovitch Eisenstein: 1924, *La huelga;* 1927, *Octubre;* 1929, *La línea general;* 1931, *¡Que viva México!;* 1945-1946, *Ivan, el Terrible* (2.ª parte: *La conjura de los boyardos*).

Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin: 1925, *La fiebre del ajedrez;* 1927, *El fin de San Petersburgo;* 1946, *El almirante Najimov.*

Serguei Josifovith Yutkevitch: 1925, *¡Dale a la radio!;* 1927, *El amor entre tres;* 1928, *Encajes;* 1929, *La vela negra;* 1931, *Montañas de oro;* 1932, *Contraplano;* 1943, *Las nuevas aventuras del bravo soldado Shveik;* 1962, *El baño.*

Aleksandr Petrovitch Dovchenko: 1927, *La valija del correo diplomático;* 1928, *Zvenigora;* 1929, *El arsenal;* 1939, *Shors.*

Ilya Zacharovitch Trauberg: 1929, *El expreso azul.*

Vladimir Mijailovitch Petrov: 1934, *El huracán;* 1937-1939, *Pedro el Grande.*

Aleksei Kapler, escenógrafo: 1937, *Lenin en Octubre;* 1939, *Lenin en 1918.*

Mijail Ilitch Romm: 1934, *Burbuja de jabón;* 1937, *Lenin en Octubre;* 1939, *Lenin en 1918.*

Vladimir Legoshin: 1937, *Blanquea una vela solitaria.*

Mark Semionovitch Donskoi: 1938, *La infancia de Gorky;* 1944, *Ganándome el pan;* 1944, *Arco Iris.*

Nikolay Shengelaia: 1933, *Los veintiséis comisarios.*

Mijail Ciaureli: 1931, *¡Chabarda!;* 1948, *La caída de Berlín.*

Colección
Comunicación
Visual

A. Abruzzese	La imagen fílmica
G. C. Argan et alt.	El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
R. Arnheim	El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura
B. Balázs	El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo
J. Barnicoat	Los carteles: su historia y lenguaje
J. Berger et alt.	Modos de ver
G. Bonsiepe	Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica
V. Bozal y T. Llorens (eds.)	España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976
J. Cazeneuve	La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión
D. A. Dondis	La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual
M. Duchamp	Escritos. Duchamp du Signe
H. K. Ehmer et alt.	Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia
A. Ehrenzweig	Psicoanálisis de la percepción artística
E. Garroni	Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados
J. Hogg et alt.	Psicología y artes visuales
W. M. Ivins, Jr.	Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica
P. Maenz	Art Déco: 1920-1940
T. Maldonado	Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974
A. A. Moles	Teoría de los objetos
J. Mukarovsky	Escritos de Estética y Semiótica del Arte

B. Munari	Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica
G. Nebiolo, J. Chesneaux y U. Eco (eds.)	Los comics de Mao
G. Péninou	Semiótica de la Publicidad
N. Pevsner	Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño
L. J. Prieto	Pertinencia y práctica. Ensayos de Semiología
G. Rapisarda (ed.)	Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)
O. Revault D'Allonnes	Creación artística y promesas de libertad
J. L. Rodríguez Diéguez	La función de la imagen en la enseñanza. Semántica y Didáctica
G. Selle	Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial
A. Tudor	Cine y comunicación social
H. Wescher	La historia del collage. Del cubismo a la actualidad